ci
nr 11
ANUL III (35)
revistă lunară
ne
da cultură
ma
cinematografică
BUCUREŞTI — NOIEMBRIE — 1965



cinema
nr. 11
ANUL III (35)
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR:

PERSPECTIVA '66
Interviu cu Eugen Mandric, director general al studioului „București" 1
CRONICA
De-aș fi Harap Alb, de **D. I. Suchianu** 2
CRONICA IMAGINII
Cum se povestește un basm, de **Eugen Schileru** 4
Florin Piersic: Confesiuni actoricești sau Harap Alb despre el însuși 5
CRONICA
Dincolo de barieră, de **George Littera** 6
COLOCVIU
O viziune obligatorie, de **Mircea Mohor** 7
CORESPONDENȚĂ DIN ROMA
Un om obișnuit: Marcello Mastroianni, de **Enrico Rossetti** 8
ȘANTIER
„Dacii" la Buftea, de **Dan Arnăutu** 10
Niciodată singur, de **Val S. Deleanu** 11
Un cuvînt care trebuie să intre în circulația de idei cinematografice: stilul, de **Silvian Iosifescu** 12
FESTIVALURI
Locarno — reviriment sau tradiție? de **Gideon Bachman** 13
FILMUL — ARTĂ CONTEMPORANĂ
Ion Oroveanu despre: stil, opinie, claritate, de **Eva Sîrbu** 14
Dialog postfactum, cu Ioan Grigorescu și Manole Marcus, de **Valerian Sava** 18
CRONICA FILMULUI STRĂIN
Film-baladă sau film-portret *(Tatăl soldatului)* de **Mihai Lupu** 20
Pledoarie pentru emoție *(Unchiul meu)*, de **Ana Maria Narti** 21
Elogiul eroismului algebric *(Cine ești dumneata, domnule Sorge?)* .. 22
Recidivă *(Marilyn)*, de **Alice Mănoiu** 22
Passe-partout *(Duminică la New-York)*, de **Emil Nicolau** 23
Ape și oameni *(Satul plutitor)*, ... 24
CONTRACRONICA
B. B., M. M., X. X., de **Radu Cosașu**......................... 24
CRONICA CINEMATECII, de **D. I. Suchianu** 25
CRONICA TELEVIZIUNII
O seară la televizor, de **Valentin Silvestru** 26
CORESPONDENȚĂ DIN PARIS
Povestea distrugerii unui film, de **Robert Grelier** 27
LA ORDINEA ZILEI: DOCUMENTARUL
Să dăm operatorului ce-i al operatorului 30
Cele mai bune 12 filme documentare ale lumii (XI) Flaherty: Louisiana Story, de **Jerzy Toeplitz** 31
CARTEA DE FILM
O lucrare despre filmul românesc apărută peste hotare de **E. Voiculescu** 32
Dialog cu cititorii 32
MERIDIANE • SECVENȚE • INFORMAȚII • INSTANTANEE



Marina Vlady, interpreta Monei din Steaua fără nume, cunoscută cititorilor noștri din filmele Vrăjitoarea, Climate, Cauze drepte.



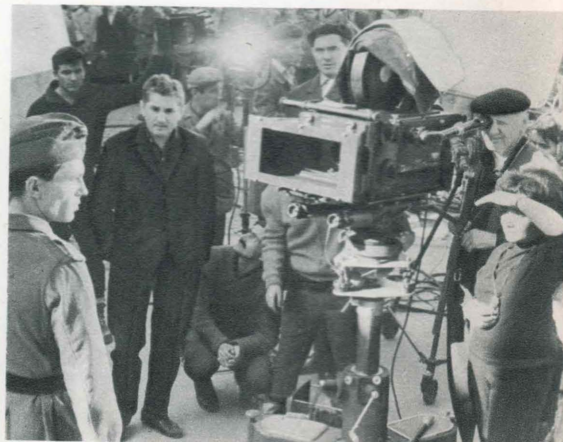
Ilarion Ciobanu interpretează unul din rolurile principale în filmul Niciodată singur. Din filmografia sa cităm: Omul de lîngă tine, Setea, Lupeni, Cartierul veseliei.

Coperțile I și IV — Foto A. MIHAILOPOL



Între alte filme aflate în curs de realizare, două coproducții vin să întregească planul studioului „București". Într-o mică gară de oraș provincial (în clișeul de sus, gara din Rîșnov), regizorul francez Henri Colpi dirijează turnarea exterioarelor filmului Steaua fără nume pe un scenariu pe care l-a scris împreună cu dramaturgul Alexandru Mirodan după piesa lui Mihail Sebastian.

Lîngă Sibiu, Francisc Munteanu a tras primele tururi de manivelă la filmul Tunelul, pe un scenariu pe care l-a scris împreună cu scriitorul sovietic Gheorghi Vladimov. În distribuția acestei coproducții întîlnim pe actrița sovietică Valentina Maleavina, pe tînărul actor Aleksei Loktev, iar dintre actorii români, pe Ion Dichiseanu, Margareta Pîslaru și Ștefan Bănică. Cunoscutul regizor sovietic Iuri Raizman își aduce contribuția sa de experimentat cineast în calitate de consilier al filmului.





în curs de
vin să între-
„București".
provincial
din Rîșnov),
lpi dirijează
ului Steaua
pe care l-a
rgul Alexan-
lui Mihail

Munteanu a
manivelă la
ariu pe care
orul sovietic
distribuția
pe actrița
na, pe tînă-
iar dintre
iseanu, Mar-
Bănică. Cu-
Raizman își
xperimentat
r al filmului.



PERSPECTIVE '66

Convorbire cu Eugen MANDRIC, director general al studioului „București"

— Care este principalul obiectiv pe care și-l propune producția de filme artistice în '66?

— Necesitatea unei cotituri programatice către actualitate. Acesta este țelul nr. 1. Pentru a fi bine înțeleși, trebuie să fac aici epilogul unor discuții. Ce e actual — se punea chestiunea la noi — sau mai bine zis cine își poate lua răspunderea ideologică pentru a declara că cutare problemă, să zicem de istorie, sau alta, să zicem din sfera eternului uman nu e actuală? Concluziile colectivului nostru au fost că toate temele sînt actuale, dar că pe noi ne interesează contemporaneitatea înainte de orice. Ne interesează contemporaneitatea cu atît mai mult cu cît cinematografia a participat, dintre toate artele, în cea mai mare măsură la dezbaterea ei. Vrem să punem și să răspundem pe ecrane la întrebări despre viața imediată a României Socialiste. Pentru realizarea acestui deziderat nefiind, la gradul nostru de experiență artistică în acest domeniu, suficiente eforturile izolate ale unui realizator sau altul, s-a hotărît operarea unui atac concentric, în care s-au angajat primii zece din regizorii noștri, și anume cei despre care găsim pe ecrane referințele cele mai elocvente. Către această orientare ne-a condus și evidența faptului că nici o școală cinematografică națională nu s-a constituit și dezvoltat discutînd în afara epocii sale. Dacă vrem să ne definim, trebuie să fim contemporani; marile adevăruri trebuie repetate pînă cînd devin truisme. Din „Crucișătorul Potemkin" s-au născut marile filme despre Revoluție. Neorealismul italian s-a născut și trăiește în plină stradă din cele mai meridionale focoase dezbateri concrete ale vieții imediate.

— Care sînt preocupările ideologico-artistice care rezultă din această mobilizare a forțelor pe frontul actualității.

— Preocupările noastre au rezultat la început din următoarea întrebare care exprima cîteva spaime, astăzi depășite de colectivul nostru. Oare abandonarea garanțiilor de succes conținute în ecranizări sau în subiectele plasate în epoci pitorești nu va dăuna mediei calității filmelor noastre? Am răspuns și răspundem: nu vedem nici un motiv, atunci cînd particularităților creatoare ale realizatorilor li se oferă cîmp liber, ca o parodie Gopo la mitul faustic pe o canava contemporană să fie mai puțin izbutită decît interesanta sa evaziune în basm. De ce i-ar înțelege oare Mihu Iulian mai puțin interesant pe comuniștii contemporani cu el? Sîntem siguri că Lucian Pintilie poate investiga cu finețea și acuitatea din „Duminică la ora 6" în sentimentele intelectualului de astăzi. Mihai Iacob declară, după o întrerupere studioasă de un an, că nici nu înțelege să privească altminteri prin vizorul eclairului decît, în primul rînd, către actualitate. Victor Iliu, Manole Marcus, Mircea Mureșan, de la maeștri maturi la talente confirmate în ultimii ani, au un cuvînt greu și interesant de spus despre zilele noastre.

Pentru a încheia argumentele enumerative la care am recurs — și care nu sînt de loc limitative — trebuie să spun că descingîndu-și armura medievală puțintel cam operetistică, Mircea Drăgan are toate datele de inteligență, de pasiune și de bază literară pentru a face o incursiune în mijlocul contemporanilor săi, din care profilul calitativ al producției pe 1966 să aibă de cîștigat și să rămînă cîteva cîștiguri și pentru adevărul omenesc al viitorilor săi eroi din alte epoci istorice.

Credem că sensibilitatea acută a lui Savel Stiopul se întîlnește fericit cu scenariul nuanțat care i s-a oferit, că Lucian Bratu va parcurge în compania „Telereporter-ului" său un drum care conține foarte multe tentații. Și, în fine, pentru a încheia capitolul „regizori", nădăjduim că în anul viitor vom avea înscrise în planul nostru și numele regizorilor Liviu Ciulei și Horea Popescu.

— Care sînt filmele pe care studioul „București" își propune să le realizeze în cursul anului 1966?

— *Meandre* (scenariul Horia Lovinescu, Ionel Hristea; regia Mircea Săucan), *Niciodată singur* (scenariul N. Velea, F. Neagu; regia Gheorghe Naghi), *Tunelul* — coproducție româno-sovietică (scenariul Francisc Munteanu, Gh. Vladimov; regia Francisc Munteanu), *Steaua fără nume* (scenariul Al. Mirodan — H. Colpi; regia H. Colpi). *Trenul* (scenariul și regia Silviu Dimitrovici, după o nuvelă de Aurel Mihale), *Dacii* (scenariul: Titus Popovici; regia Sergiu Nicolaescu), *Goana după muzică* (scenariul: Aurel Baranga și Cezar Grigoriu), *Ultima noapte a copilăriei* (scenariul: Dumitru Carabăț; regia: Savel Stiopul), *Caietele cunoscuților mei* (scenariul N. Crișan și Al. I. Ghilia; regia Mircea Mureșan), *Zodia fecioarei* (scenariul Mihnea Gheorghiu; regia Iulian Mihu și Manole Marcus), *Nimic nou dr. Faust* (scenariul și regia Ion Popescu-Gopo), *Reporterul* (scenariul: Radu Cosașu; regia Lucian Bratu), *Strada mirajului* (scenariul Ecaterina Oproiu și Mihai Iacob; regia Mihai Iacob), *Șantiere* (scenariul și regia Mircea Drăgan), *Petroliștii* (*Proba de foc*) (scenariul: Ioan Grigorescu; regia V. Calotescu), *Castelul din Carpați* (scenariul Iulian Andreota și T. Popovici; regia: Cristian Jaque), *De la Balaton la Marea Neagră*, coproducție româno-maghiară.

— Cum se va desfășura producția filmelor istorice care vor alcătui ciclul epopeea națională?

— Anul acesta s-a terminat *Răscoala* (după romanul lui Liviu Rebreanu; regia: Mircea Mureșan). În 1966 se vor lucra *Dacii* și *Ovidiu*. Pentru 1967 sînt prevăzute filmele: *Columna lui Traian, Doftana, Enescu*. Pentru 1968: *Ștefan cel mare, Horia* și *Bălcescu*. Pentru 1969: *Scrisoarea III* și *Eminescu*. Pentru 1970: *Mihai Viteazul* și *Brâncuși*.

— Ce ecranizări preocupă studioul București pentru anii în curs?

— *Enigma Otiliei* după romanul lui George Călinescu (scenariul și regia Mihu Iulian), *La Hanul lui Mînjoală*, după povestirea lui Caragiale (scenariul și regia Lucian Pintilie), *Capul de rățoi*, după piesa lui G. Ciprian (regia Geo Saizescu).

În basme, dragostea este eterică (Irina Petrescu şi Forin Piersic)

CRONICA



DE-AŞ FI...HARAP ALB — o producţie a studioului cinematografic „Bucureşti".
Scenariul: Ion Popescu GOPO, inspirat din basmul „Harap Alb" de Ion Creangă.
Regia: Ion Popescu GOPO.
Imaginea: Grigore IONESCU.
Muzica: Dumitru CAPOIANU.
Decoruri: Ion OROVEANU.
Sunetul: ing. Dan IONESCU.
Cîntece de H. MĂLINEANU şi N. CHIRCULESCU.
În rolurile principale: Florin PIERSIC, Lica GHEORGHIU, Cristea AVRAM, Irina PETRESCU, George DEMETRU, Eugenia POPOVICI, Fory ETTERLE, Emil BOTTA, Liliana TOMESCU, Puiu CĂLINESCU, Florin VASILIU, Mircea BOGDAN, Viorel MANTA, Septimiu SEVER, Constantin CODRESCU.
Film distins cu Premiul pentru regie — Moscova 1965; Premiul special al juriului — Mamaia 1965; Premiul de onoare al Congresului UNIATEC — Milano 1964.

DE-AŞ FI HARAP ALB

Cînd a apărut filmul *S-a furat o bombă*, am scris că bine face Gopo că încearcă lucruri foarte grele, chiar dacă ele dau greş. În acel film voise să ne dea o parodie a comediei, adică o parodie a parodiei. Lucru aşa de greu, încît ar fi fost şi mai greu să fi izbutit din prima oară. *Paşi spre lună* au fost o încercare identică, şi ca intenţii, şi ca rezultat. Dar drumul era just. Şi Gopo l-a continuat. La a patra îndrăzneală a produs pentru a doua oară o operă de valoare internaţională: *Harap Alb*. Prima fusese *Scurtă istorie*. Colegii mei se supără cînd mi se întîmplă să spun că cutare film marchează o dată în istoria artei universale, deşi eu sprijin aceasta pe fapte precise şi inteligibil explicate, pe cînd supărarea colegilor nu se bazează decît pe ea însăşi.

E interesant că cele două contribuţii ale lui Gopo nu seamănă de loc una cu alta. Noutatea senzaţională în *Scurtă istorie* fusese de a îmbogăţi genul „fabulă" cu un personaj nou, rar folosit de fabulişti, şi niciodată folosit aşa cum tratau ei celelalte animale. În fabulă, un porc este Porcul, un măgar este Măgarul, o vulpe este Vulpea, adică titulari ai unei psihologii generale, care nu diferă de la bou la bou, de la lup la lup. Noul animal dăruit de Gopo fabuliştilor este: omul, omul ca atare, omul în sine, purtînd, ca zeii, atribute precise şi invariabile. Această vietate singulară, acest personaj de fabulă, căruia Gopo i-a făcut „scurta istorie", este: slăbuţ, fudul, caraghios, poet şi finalmente capabil să supună natura.

În *Harap Alb* avem o cu totul altă încercată — şi izbutită — îndrăzneală. Basmul lui Creangă a fost supus la scurtări, adaosuri, schimbări, aşa cum şi Creangă făcuse cu acelaşi basm după ce l-a cules din gura altor povestitori. Adaosul lui Gopo a constat acum din găsirea acelei categorii de comic foarte rară şi subtilă, pe care aş numi-o „enormitate umoristică". În loc să repovestească basmul lui „Harap Alb", Gopo pune pe un fecior de împărat oarecare, cam prostuţ şi cam fricos, să-şi închipuie că este Harap Alb, eroul unei poveşti auzite de el. Acesta îşi zice că va izbîndi sigur în glorioasele isprăvi, de vreme ce într-un basm toate evenimentele au fatalitatea inexorabilă a lucrurilor

făcut „scur-
, fudul, ca-
ente capa-
o cu totul
ntită — în-
Creangă a
adaosuri,
Creangă fă-
după ce l-a
estitori. A-
t acum din
de comic
pe care aș
moristică".
basmul lui
ne pe un
care, cam
să-și închi-
eroul unei
Acesta își
în glorioa-
ce într-un
e au fata-
lucrurilor

prestabilite. Merge deci la sigur. În felul acesta, el capătă psihologia zeilor; ca și ei, cunoaște viitorul în cele mai mici amănunte, ceea ce în fond revine la desființarea viitorului. Căci trăsătura caracteristică a acestuia este incertitudinea. Desigur, omul e singurul animal capabil să prevadă. Dar previziunea nu va fi niciodată decît o ipoteză, care se va realiza sau ba. Cum am mai spus-o cu altă ocazie, omul, bizarul „roseau pensant" al lui Pascal, este singurul animal „care pariază", care gîndește viitorul, prin presupuneri care scontează necunoscutul. Adică exact contrariul zeilor, care știu dinainte tot ce o să se întîmple.

Gopo a avut amuzanta idee să-l facă pe eroul său să se angajeze într-un basm, să se supună tuturor evenimentelor obligatorii ale fabulei alese, să cunoască, exact ca zeii, viitorul. Un viitor, ca și al zeilor, cumplit de plicticos, lipsit de tot ce dă pigment și preț umanei existențe, adică surpriza, izbînzile și catastrofele neașteptate. Gopo a evocat bine această lehamite a lui Harap Alb care e mereu agasat că cutare alt personaj îi pune bețe în roate. El amintește acestuia că basmul trebuie onorat, că lucrurile nu se pot petrece altfel, și că deci de ce să mai lungim vorba și să pierdem vremea.

Dar asta nu e tot. Harap-Alb-ul lui Gopo jonglează în permanență cu două planuri. El este, pe de o parte, un fel de pseudo-zeu condamnat la monotonia unei biografii prestabilite, dar în același timp a păstrat și purtări de om-ca-toți-oamenii; deși se știe „angajat" și-și îndeplinește conștiincios sarcinile dictate de poveste, el totuși se comportă și ca omul din viața reală, cu întreaga zestre de inconveniente ale acestei prozaice și nesigure condițiuni. De aceea îl vedem cum procedează cu atenția, îngrijorările și stratagemele ființelor „care pariază", care „merg la noroc". Cele două purtări el le desfășoară paralel și oarecum simultan. Iar la urmă punctul de vedere uman învinge punctul de vedere magico-divin. Într-adevăr, în momentul cel mai palpitant al poveștii, la virajul ei decisiv, puterea magico-divină, atotștiința suferă, vai, o pană. Foarte omenește, Harap Alb se fîstîcește, se zăpăcește și uită soluția din poveste. Dar încă și mai omenește, Harap Alb va ieși din încurcătură grație unui șiretlic, prin care trișează și cîștigă partida.

Spuneam că cele două filme ale lui Gopo *„marchează o dată"* în istoria genului comic. Aceia din colegii mei pe care îi sperie aceste aprecieri superlative își închipuie probabil pe autorii de opere care „marchează o epocă" zicînd: „pînă aici n-a fost epocă; de aici încolo începe epoca". A *marca* nu înseamnă a „inaugura" o eră, ci a pune și *tu* un semn într-o ordine de lucruri care, încet sau mai repede, mărcile înmulțindu-se, vor constitui o „epocă". Astfel Gopo, cu toată marea lui originalitate, se înscrie într-un curent, într-o mișcare, unde găsim „mărci" ilustre. Citez, la întîmplare, cîteva: *Vrăjitorul din Oz*, pentru introducerea comicului în basmele cu zîne și feți-frumoși; *Bufonul regelui*, pentru savuroasa idee de a satiriza basmul, demascîndu-i toate trucurile; delicioasele piese ale lui Giraudoux, pentru jonglarea cu două planuri: acel al muritorilor și acel al zeilor, primii capabili de previziune, ceilalți posedînd atotștiința; un alt izvor de inspirație și înrudire spirituală îl găsim în opera lui René Clair, care și el jonglează cu două planuri, al visului și al veghei *(Frumoasele nopții)* sau al realului și imaginarului *(S-a întîmplat mîine, Fantome de vînzare, Soția mea e vrăjitoare)*. Putem găsi străbuni spirituali și în Homer, pentru curioasa idee de a acorda o mai mare stimă procedeelor omenești ale inteligenței decît procedeelor dumnezeești ale atotștiinței. Vă amintiți cum Ulise, în ciuda insistențelor lui Circe, refuză să fie promovat zeu. Amintiți-vă în sfîrșit de deliciosul Leslie Howard din *Gentlemen după miezul nopții*, unde incurabilul cabotin își rezolvă toate problemele vieții cu soluții împrumutate personajelor jucate de el pe scenă.

Toate aceste auguste influențe literare, dramatice și cinematografice au generat, în mintea ingenioasă și creatoare a lui Gopo, două filme de o profundă originalitate și valoare realmente internațională.

Un film ca *Harap Alb* ar fi fost păcat să fie interpretat actoricește altfel decît cu perfecția de care efectiv s-a bucurat. Piersic este de o naturalețe remarcabilă în rolul său așa de complicat, combinație de viteaz și poltron, șmecher și găgăuță, cînd frumos și majestuos ca o statuie, cînd caraghios împleticit în mișcări ca un personaj de comedie bufă. Celălalt „frumos", Spînul (Cristea Avram) e remarcabil prin felul lui așa de diferit de al lui Piersic, de a fi „frumos ca-n basme". Frumusețea lui nu e placidă ca a lui Harap Alb, ci vibrantă ca o lamă de Toledo.

Într-o poveste în genere și într-un basm în special, personajele trebuie să fie cît mai diferite unele de altele. De aceea chiar au adeseori porecle care-s ca niște psihologice cărți de vizită. Diversitatea caracterelor trebuie însă să fie ajutată de o tot atît de bogată variație în interpretarea actoricească. În filmul lui Gopo aceste cerințe au fost îndeplinite. Afară de contrastul de joc între „cei doi frumoși", de care am vorbit, găsim la tot momentul contraste. Stilul burlesc și funambulesc al lui Florin Vasiliu, stilul ironic, sfătos al Eugeniei Popovici, stilul dinadins naiv al lui Flămînzilă, stilul tenebros al lui Emil Botta, toată această diversitate este nespus de agreabilă. Botta a compus un personaj mult mai plăcut decît cel din basmul lui Creangă, care era doar un al treilea împărat, incolor. Alura mefistofelică a lui Botta a introdus contrastul și variația de care spuneam că este așa de necesară în aceste naive, patetice povești. În sfîrșit, și deși spune foarte puține cuvinte, Irina Petrescu a fost probabil cea mai bine aleasă pentru acest rol. Ea are un, ca să zic așa, mister natural care se potrivea cu un personaj despre care pînă aproape de sfîrșit nu știm dacă este pentru da sau pentru nu.

Toate calitățile filmului nu și-ar fi făcut nici pe jumătate efectul dacă n-ar fi fost încadrate în decorurile lucrate de Ion Oroveanu, fericit amestec de enorm cu delicat, de colosal și subtil, antiteze pe care le cere atmosfera fantastică a basmelor cu zîne, zmei și feți-frumoși.

Gopo practică anacronismul umoristic (ca și René Clair în *Frumoasele nopții)*. Procedeu foarte primejdios, căci foarte ușor poate cădea în prost gust. În schimb, cînd reușește, are o delicioasă savoare. Așa a fost de pildă săgeata lui Păsărilă desfășurată în formă de rachetă cosmică în mai multe trepte. În schimb, categoric greșită a fost așezarea pe nasul fetei lui Roș Împărat a unei perechi de ochelari de soare. Apariția sifonului la ospățul din casa vrăjitorului s-ar putea susține, deși ar fi fost preferabil ca prin puterea vrăjitoriei (permisă în basme și mai ales în casa lui Vrăjitor-Șef), un alt obiect, *neanacronic*, să înceapă a se comporta ca un sifon. Nu știu cum trebuia făcut asta, dar dacă se făcea așa ar fi fost desigur un anacronism umoristic mai reușit.

Semnalez de asemenea că prefacerea Spînului în justițiar și răzbunător de nedreptate; apoi lacrima lui de la sfîrșit; apoi transformarea celui de al treilea împărat din basmul lui Creangă (nici roș, nici verde) în Vrăjitor, și multe alte schimbări aduse basmului lui Creangă au fost excelente. Că altele n-au fost era fatal.



Un Spîn brunet (Cristea Avram) și un ospăț împărătesc cu salăți miniaturizate

D. I. SUCHIANU

Cum se povestește un basm



La Verde Împărat (Fory Etterle), în decorul unei opulențe trecute.

Una dintre problemele care îi preocupă pe specialiști — istorici ai religiilor, etnografi, folcloriști, teoreticieni ai literaturii etc. — e aceea a relației dintre mituri și basme sau povești (populare sau culte). Cum se situează în raport, de pildă, cu miturile inițierii, un basm ca Harap Alb?

De răspunsul care poate fi adus depinzînd însăși stabilirea structurilor noilor categorii de basme populare sau culte, întrebarea, departe de a fi lipsită de interes sau specioasă, rămîne deosebit de importantă.

Într-un anumit sens, cu toții — copii și maturi — preferăm basmele lungi. Această preferință e de natură să clarifice însuși epicul specific basmului, însăși structura narativă a acestuia. Fiecare basm are un tîlc, mai exact, o finalitate, filozofică, etică, pur estetică etc. care impune, de fiecare dată, o anumită schemă compozițională. La rîndul ei, aceasta este în general suplă, am spune chiar, dilatabilă. Căci, în cadrul și în sensul ei, episoadele se pot înmulți la nesfîrșit, epicul specific basmului fiind așadar un epic de „aglutinare". Sub acest raport, numai sub acest raport, basmul e mai aproape de romanul de aventuri decît de acel polițist. Și e mai aproape de primul, atît pentru că poate fi mai scurt sau mai lung, cît și pentru că include un „suspense" de cu totul alt tip decît cel care funcționează în romanul polițist. Basmul se caracterizează printr-un epic de aglutinare, printr-un dinamism de suprafață, prin lipsa surprizei și a „suspense"-ului (pentru orice ascultător sau lector care cunoaște cheile respectivului fabulos). Atunci care sînt elementele care ne rețin într-un basm? Exact acelea pe care le și reținem după trecerea anilor, de care ne reamintim. Tîlcul basmului, atmosfera lui, plastica lui proprie, un anumit sentiment al spațiului (fabulos, cosmic) etc. Căci, oricît ar părea de ciudat, nu ne amintim de peripețiile care s-au aglutinat, ci păstrăm în memorie, cu timbrul lor afectiv inimitabil, incursiunea eroului pe „tărîmul celălalt", o cavalcadă prin pădurea de aur, de argint sau de chihlimbar, noaptea, la lumina lunii, o escală purificatoare la curtea sfintei vineri sau duminici, un turnir dominat de fantastic, apariția frumoasei în grădinile smeului etc. Pe scurt, basmul ne hrănește spiritual prin valențele lui filozofice și plastice. Pentru acestea îl integrăm, printr-o memorizare profundă, universului nostru lăuntric. De aceea și contează atît de mult, pentru fiecare dintre noi, felul în care ni se povestește, tonul adoptat de cel ce „basmește" și care se recunoaște, pentru a ne exprima așa, de la primele acorduri, impunîndu-se sau nu.

Toate acestea dictează echivalării cinematografice. Înseamnă că cineastul care transpune în filme sau imaginează pentru ecran un basm nu se poate întemeia decît pe valențele filozofice și plastice proprii structurii basmului. E tocmai aceea ce au intuit realizatorii filmului românesc *Harap Alb*. Și tot ce au realizat în aceasta e datorat tocmai acestei intuiții profunde și exacte.

Dezvoltînd valențele filozofice ale basmului de bază, îți poți îngădui să altoiești pe trunchiul ideii principale care investește întreaga narațiune o seamă de reflecții, nuanțări creatoare, aluzii cu privire la contemporaneitatea noastră, desfășurînd astfel pirotehnia unui adevărat joc filozofic. E tocmai ceea ce au făcut realizatorii, fără a reuși întotdeauna pe deplin.

Popescu Gopo, scenaristul și regizorul, a adoptat față de materialul basmului de bază și față de basme în general o atitudine reflexivă, recurgînd la ceea ce Brecht numește „efectul de distanțare". Dar nu e inutil să atragem atenția că Ion Creangă însuși adoptase față de eroii și situațiile din care iscase basmul său, exact aceeași atitudine, cum nu se poate mai firească unui scriitor care strălucea prin cunoașterea profundă a vieții, înțelepciune, ironie și autoironie, umor. De unde și densitatea filozofică, spirituală a basmului *Harap Alb*, densitate la care nu ajunge întotdeauna filmul.

Voința de a recurge la efectul de distanțare se citește cu limpezime de la începutul și pînă la sfîrșitul filmului. Ea este evidentă în însuși artificiul narativ folosit. Bătrîna povestește copiilor basmul cu Harap Alb și eroii lui îl realizează faptic, deși îl cunosc și ei, deși, cu alte cuvinte, fiecare își cunoaște rolul și destinul. Numai acest artificiu, din care cei care l-au imaginat, realizatorii filmului, nu știu să extragă toate posibilitățile, ar merita, el singur, o analiză-comentar de mai multe pagini. Căci el este într-un anumit sens, adică atunci cînd îl înțelegi în întreaga lui rodnicie epică și filozofică, o idee de geniu. O idee de geniu, care însă nu a fost exploatată așa cum se cuvenea pe deplin.

În timp ce bătrîna povestește, eroii îndeplinesc într-un sincronism perfect, chiar acțiunile povestite. Se creează astfel o perspectivă temporală, în care acțiunea povestită și acțiunea îndeplinită funcționează ca două oglinzi paralele, pentru aceasta fiecare neavînd mai puțin caracterul ei propriu (curbură, focar etc.) Ceea ce pe plan filozofic — probleme ale timpului, determinantelor vieții, destinului și acțiunilor umane etc. — ne solicită cum nu se poate mai mult și mai profund. Care au fost determinantele reale ale acțiunilor reale ale eroilor în comparație cu cele pe care le afirmă povestitorii, adică relația dintre realitatea obiectivă și transfigurarea ei în cronică, legendă, epos? Care au fost distanțele dintre intenții și acte, adică torsiunile, deformările, ratările parțiale sau totale ale intențiilor în acțiuni sau, dimpotrivă, acțiunile care au funcționat corector față de intenții și toate acestea într-un timp care curge nestăvilit, determinant? Iată cîteva reflecții declanșate în noi de artificiul narativ care pune în mișcare și regizează întregul film.

Deși cunosc totul dinainte, eroii fac actul. Numai această idee merită un comentariu amplu. Creangă, însuși, o avusese. Căci, chiar în *Harap Alb*, Sfînta Duminică are următoarea reflecție: „Zică cine-a zice și cum a vrè să zică, dar cînd este să dai peste păcat, dacă-i înainte te silești să-l ajungi, iar dacă-i în urmă stai și-l aștepți". Mai mult decît o concepție fatalistă, aici se exprimă credința în forțele irezistibile ale vieții. Spre deosebire de un Gide, care, afirmînd că dacă crisalida ar ști că devine fluture, poate n-ar mai deveni, considera că actul cunoașterii ar putea funcționa paralizant, înțe-



Un loc al dezolării — peisajul pustiit de Gerilă (Puiu Călinescu).

lepciunea populară, vitală şi vitalizantă care stăruie în basmul şi în filmul Harap Alb, susţine că, chiar dacă am şti de înainte, tot am face actul, nu fiindcă ne-a fost hărăzit şi e ca atare inevitabil, ci fiindcă e în esenţa noastră să afirmăm viaţa, făptuirea, omul definindu-se prin succesiunea neîntreruptă a proiectelor înfăptuite în pofida riscurilor, plictiselii şi inerţiei. În fond, acesta este însuşi mesajul profund al filmului. Şi aceasta împotriva faptului că intenţiile nu au fost întotdeauna realizate. Efectul de distanţare se citeşte şi în alte părţi din desfăşurarea filmului. Luciditate, ironie bonomă, umor, satiră fină, iată rezultatele care decurg din poziţia iniţială. Pentru a da un singur exemplu, curtea unchiului lui Harap Alb e privită prin ocheanul ironiei, umorului, satirei. În vreo două replici ale împăratului se desenează o împărăţie a cărei stare seamănă nespus de mult cu aceea a regatului lui Bérenger I, din „Regele moare" de Eugen Ionescu. Situaţiile şi replicile sînt ionesciene. La fel favoritele împăratului sînt creionate de Ion Oroveanu — prin machiaj şi costume — brechtian, ca nişte femei de moravuri uşoare din „Opera de trei parale". În film, funcţionează astfel pe temeiul efectului de înstreinare, demistificarea, demitizarea (a eroismului, a „respectabilităţii" aristocratice, a războiului etc.), dar acea demistificare care nu sfîrşeşte în nihilism, ci care reliefează tot ceea ce e valoros în lume şi viaţă.

Paralel cu valenţele filozofice, etice, filmul dezvoltă pe cele plastice. Pe nici un plan filmul acesta nu e atît de complet realizat cum e pe planul plasticii cinematografice. În acest domeniu, aportul operatorului Grigore Ionescu şi al lui Ion Oroveanu, autorul decorurilor şi costumelor, a fost cu totul deosebit. Ion Oroveanu e un artist complex, de o remarcabilă cultură plastică, de un gust fără greş, de un rafinament care nu alunecă niciodată în sofisticare, ci se păstrează vital, de o inventivitate care declanşează reflecţia şi instaurează atmosfera. Dar fără îndoială că reuşitele filmului nu pot fi privite în afara colaborării dintre regizor, scenograf, operator (Grigore Ionescu), autorul filmărilor combinate (ing. Alexandru Popescu).

Curtea părintească, turnirurile care se desfăşoară, ne sînt înfăţişate în viziunea picturii medievale de manuscris, admirabil sezisată în specificitatea ei fermecătoare. Forme nete, culori deschise, uneori chiar acide, lumină aproape egală care exclude valoraţia de clar-obscur, compoziţie cadastrală întemeiată pe o invizibilă, dar pentru aceasta nu mai puţin existentă, reţea geometrică, grătar sau tablă de şah în ale cărei pătrate sînt aşezate clădirile, obiectele şi personajele care vor evolua spaţial (şi deci cinematografic), prin deplasări savant orchestrate pe acest eşichier, iată cum se încheagă picturalitatea acestor imagini. Picturalitate cinematografică, dat fiind că ea nu se reduce la fotograme separate, izolate, ci e realizată în succesiune, în montaj. Acordurile cromatice sînt gîndite şi realizate în funcţie de secvenţă, de unitatea cromatică a acesteia, care dictează necontenit intrării şi ieşirii din scenă (imagine), pe scurt, deplasărilor culorilor. Am admirat, din acest punct de vedere, secvenţa urcării în foişor cu facla, aprinsă. Culoarea, lumină a acesteia, acţionează, pe parcursul spiralei ascendente a scării, ca o dominantă cromatică unificatoare, integratoare.

Secvenţa care se desfăşoară la curtea unchiului e tratată, în schimb, într-o factură de miniatură orientală. Decorul marchează aici o împletire de opulenţă sau, mai precis, de urme ale unei opulenţe trecute şi de lipsuri, totul sugerîndu-ne astfel că sîntem într-o împărăţie în dezagregare. Planurile medii în care sînt prinse favoritele împăratului scot în evidenţă detalii de machiaj şi de vestimentaţie care, prin culorile lor acide, voit dezacordate, ţipătoare, vulgare, traduc şi caracterizează cromatic luxul fals, prostul gust, erotismul ostentativ, agresiv, calitatea morală a „fetelor". Ion Oroveanu se foloseşte aici din plin şi cu un deosebit succes de procedeul anacronismului generator de atmosferă şi de reflecţii filozofice, morale etc. procedeu care e un alt fruct al efectului de distanţare. În fabulosul tradiţional introduce elemente de recuzită modernă, mai precis un fonograf, într-un ansamblu de miniatură persană, introduce elemente vestimentare şi cromatice de ev mediu sau renaştere occidentală, ba chiar, aşa cum am mai semnalat mai sus, de vestimentaţie şi cromatică proprii cabaretului german de după primul război mondial, realizînd prin anacronism, prin juxtapunerea stilurilor distanţate în timp reculul care pe de o parte demistifică, pe de alta reliefează toate implicaţiile şi contradicţiile (filozofice, sociale, etice, psihologice etc). Situîndu-se într-un punct de densificare a dramaticului şi a fantasticului mai dominate de suspense, dar nelipsite nici ele de umor — care, ori de cîte ori intervine modifică ansamblul coloristic, paleta, înlocuind dominantele tonale — secvenţele care se desfăşoară la curtea vrăjitorului (în basmul lui Ion Creangă la curtea împăratului Roşu) introduc tonalităţi surde, angoasate, ameninţătoare şi, ori de cîte ori e nevoie, o valoraţie de clar-obscur.

Pasionantă a fost şi tratarea pictural-cinematografică a peisajelor. Priveliştile din ţara pustiită de război, ţara moartă, ne-au adus aminte de ţara în care domnea „le roi Méhaigné", ţara încremenită din romanele ciclului breton, „Ţara pustie" (The Wasteland) din poemul lui T.S. Eliott, spaţiu al morţii şi nefiinţei în inima vieţii radioase, ostrov otrăvit în oceanul dulce al vieţii. Montajul de stiluri picturale la care a recurs Oroveanu a creat aici şi acum o atmosferă stranie de o fascinaţie magică. În planul îndepărtat a multiplicat spînzurătorile de tip medieval care apar în planul îndepărtat al „Triumfului morţii" de Breughel cel Bătrîn cu aceeaşi grafie sinistră — iar în planul apropiat a introdus o masă tratată în factura picturii simboliste de la finele veacului trecut, masa ospăţului spart, a ospăţului care a sfîrşit în sînge şi moarte şi pe care vasele scumpe şi resturile zac cu toată dezolarea, cu tot misterul, cu toată strania fascinaţie a obiectelor dezafectate, care şi-au pierdut finalitatea. (Parabola e evidentă: aşa ar apărea lumea — dezolată, stranie, absurdă, înfricoşătoare — după un război care, după planurile unor atomişti demenţi, ar ucide fiinţele, dar ar lăsa obiectele, obiectele create de omul care nu le-ar mai folosi. Parabola e măreaţă: fără om, lumea rămîne derizorie şi absurdă.) Spînzurători şi masă de ospăţ, montajul acesta desprins de la suprarealişti impresionează ca pictură dătătoare de gîndit. (Masa mi-a amintit prin fascinanta ei iradiaţie de masa din secvenţa serbării pe terasă din *Malombra*, neliniştitorul şi fastuosul film realizat de Mario Soldati în 1942, după romanul cu acelaşi nume al lui Fogazzarro.)

Minunat e şi peisajul pustiit de Gerilă, alt loc al dezolării, morţii, nefiinţei. Căci, la multe popoare iadul apare şi ca loc al îngheţului absolut („locus refrigerii"). Dar peisajul cu lacul în care va cădea Setilă? Viziunea picturală, factura plastică refac aici pe acelea ale peisajelor în laviu chineze şi japoneze. Aceeaşi învăluire a formelor într-o inefabilă boare luminoasă, aceeaşi transparenţă amăgitoare. (Căci Setilă căzînd în lac şi sorbindu-l, sfîşie vălul iluziei descoperind în locul oglinzii mirifice de mai înainte o groapă anostă),

Excelenţa picturalităţii cinematografice — în care am descoperit atîtea subtexte psihologice, etice şi filozofice — a filmului *Harap Alb* se reîntîlneşte şi în scenele de ospăţ, în mesele cu vase şi merinde, care, de data aceasta, nu şi-au pierdut finalitatea. Simboluri ale Ţării lui Nătăfleaţă, ele sînt tratate cu vitalitatea şi opulenţa cromatică cu care ne-au obişnuit, de la Breughel cel Bătrîn, pictorii Ţărilor de Jos. Oroveanu, care e un modern şi îşi aduce aminte şi de cromatica postimpresionistă introdusă într-o masă de ospăţ de către Matisse, tratează opulenţa flamandă cu o rafinată paletă postimpresionistă. (Într-una din imaginile de ospăţ, un detaliu supărător, un defect sub raportul gustului culinar şi coloristic: prea multe talere cu „salade de boeuf".) Deosebite sînt şi introducerile — în scenă, secvenţă, flux filmic, ideaţie plastică şi filozofică a filmului — unor personaje şi acţiuni. Spînul arcaş negru iese din ceaţă şi reintră în ea, zbătîndu-se să impună iluzia şi topindu-se, cum e şi firesc, în iluzii. Introducerea cromatică şi luministică a spînului demonstrează că picturalitatea care domină filmul e o picturalitate nu de cadre fixe şi separate, ci de montaj, adică cinematografică.

Desigur, sînt în basmul lui Creangă solicitări plastice cărora în film nu li s-a răspuns (drumurile care închizîndu-i-se lui Harap Alb, acesta regretă că nu a acceptat oferta spînului de a-i servi drept călăuză) sau cărora li s-a răspuns insuficient (găsirea fiicei vrăjitorului sau împăratului Roşu ar fi putut fi tratată în termeni de film de animaţie, cu infinit mai multă generozitate fantastică). Dar intenţia noastră a fost de a prezenta şi comenta cîteva dintre realizările filmului, lăsînd altora să releve insuficienţele sau greşelile (existente şi, uneori, supărătoare). Şi am putea spune că nici măcar realizările nu le-am putut releva în totalitatea lor. (Căci ar mai fi multe de spus despre calităţile unora dintre interpreţi, ale muzicii, ale trucajelor etc.).

Născut din fericita întîlnire a unor personalităţi artistice autentice, filmul *Harap Alb* constituie o realizare deosebit de interesantă în care ceva din înţelepciunea populară, reluată în cheie modernă, îşi caută drum prin intermediul unei superbe şi elocvente plastici cinematografice.

Eugen SCHILERU



HARAP-ALB

despre el însuşi

Basmul, îl ştie toată lumea. Şi eu Florin îl ştiu, în film. Sînt fiu de crai şi pentru că tata mă ocărăşte toată ziua, am şi eu un vis. Să fiu viteaz, descurcăreţ, ca Harap Alb. Începe visul, dar ce folos! Visul nu durează decît o noapte. A doua zi, mă pomenesc tot eu, Florin cel care s-a voit Harap Alb. Ideea lui Gopo mi s-a părut straşnică. Rolul m-a cucerit prin simplitatea şi candoarea lui. O candoare de care am dat şi eu dovadă de vreo cîteva ori în viaţă; mai ales cu ocazia debutului meu în cinematografie. Să vedeţi cum a fost:

— Jucam Peer Gynt pe scena studioului experimental al Institutului de teatru. Într-o seară, Radu Beligan l-a invitat la spectacol pe Louis Daquin care pregătea filmările la *Ciulinii Bărăganului*, după romanul lui Panait Istrati. Daquin mi-a încredinţat unul din rolurile principale: Tănase. M-am bucurat ca un copil auzind că voi interpreta acest personaj complex, acest tip de ţăran obidit, cu pata unei căsătorii făcute fără voie, aflat la o vîrstă diferită de a mea. Pe atunci aveam 21 de ani. La Buftea, Daquin s-a uitat ceva mai atent la mine, apoi mi-a spus:

— Tanas'. Tu ai cap prea îngrijit. Prea de neamţ, să nu tunzi, să nu razi, să nu bronzezi.

Din ziua aceea cuvintele lui au fost sfinte. Filmările urmau să înceapă peste trei luni. În vremea asta am fost cu studioul într-un turneu prin ţară. Itinerariul nostru s-a terminat pe litoral. În tot acest timp nu m-am tuns, nu m-am ras şi n-am ieşit din casă decît noaptea pentru ca nu cumva să mă prindă soarele. Cînd m-am întors la Bucureşti, arătam ca Robinson Crusoe. Daquin s-a uitat la mine şi a întrebat:

— Cine-i dumnealui?

— Piersic — Tănase — i-a răspuns cineva.

— Ce-i cu el? a întrebat Daquin. E bolnav?

— Păi, nu mi-aţi spus să nu mă tund, să nu mă rad, am protestat eu nedumerit.

— Tundeţi-l numaidecît — a strigat Daquin.

O oră mai tîrziu, filmam aşa cum am fost la început. Adică nu chiar aşa, puţin

mai neglijent. În ciuda acestui început ilar, filmul mi-a adus satisfacția participării la cel de al 11-lea Festival internațional al filmului de la Cannes în 1958, unde am văzut filme interesante și am cunoscut actori renumiți: Danielle Darieux, Michèle Morgan, Fernandel, Charles Boyer, Jean Marais, Marina Vlady, Tatiana Samoilova, Raf Valone, George Mistral, Sophia Loren. Acolo l-am cunoscut și pe... Gopo, în ale cărui filme cu actori am interpretat apoi diferite roluri mai mari sau mai mici.

Mai tîrziu, am jucat în regia lui Savel Stiopul în filmul *Aproape de soare*. Am petrecut cîteva luni în mijlocul oțelarilor hunedoreni, am muncit cot la cot cu ei și am fost distins cu diploma de oțelar. Îmi amintesc prima zi de filmare. Eram îmbrăcat ca un flăcău de prin Ardeal. Aveam o bocceluță, așa cum cerea personajul pe care trebuia să-l interpretez. M-am așezat undeva mai pe margine și stăteam așa privind cum electricienii instalează reflectoarele. Un maistru, Stoica, se nimerise lingă mine. M-a întrebat ceva. Eu intrasem în pielea personajului așa că i-am răspuns cu accent ardelenesc. Maistrul m-a întrebat dacă am venit să mă angajez la oțelării. I-am răspuns că da. Din vorbă în vorbă i-am devenit simpatic. Mi-a spus că o să mă ia la el în echipă. Apoi a plecat. N-am să uit niciodată fața lui nedumerită, cînd, întors, după vreun ceas și mai bine, m-a văzut filmînd. Pe urmă am devenit buni prieteni. Așa de buni încît, după ce filmările au fost gata și a văzut filmul, m-a luat deoparte și mi-a spus:

— Frate Florine, dacă te dau afară ăia de la teatru vino la Hunedoara. Facem din tine oțelar clasa întîi. Harnic ești, solid să nu mai vorbim. Ce mai, ești om de comitet.

Dar cele mai „tari" momente din scurta mea biografie de actor de film le-am trăit tot la Harap Alb. Filmam pe cîmpul de la Străulești. Într-o dimineață Gopo mi-a spus:

— Florine, azi filmăm bătaia cu ursul.

— Filmăm, i-am răspuns eu liniștit.

Bineînțeles, îmi imaginam că o să mă bat cu un om îmbrăcat într-o blană de urs, pe care, conform scenariului, o să-l înving cu ușurință. Nu mică mi-a fost spaima cînd am văzut coborînd dintr-un camion un urs adevărat, adus de la circ.

— Apropie-te Florine, dă-i zahăr, mîngîie-l. Hai, Florine, înșfacă-l! Ia-te la trîntă cu el, mă îmbia Gopo.

Dresorul, pe de altă parte:

— Tovarăşe Florin, ăsta nu-i cîine, e urs, nu-mi iau nici o răspundere.

Copiii tocmai ieșeau de la școală. Spectatori în jur cu duiumul. Harap Alb trebuia să fie viteaz. Septimiu Sever îmi șoptea:

— Dacă-ți dă ăsta o labă nu mai joci teatru toată viața.

Eu, mi-am făcut zece cruci, am luat zahăr în palmă. Ursul s-a apropiat. A început să lingă zahărul. Am închis ochii, l-am prins într-un dublu Nelson și a început o bătaie din care dacă aș fi vrut să scap tot n-ar fi fost cu putință, pentru că mai mult ursul era deasupra. Loveam în el din toate puterile, dar ursul credea că-mi arde de joacă și cum era într-o dispoziție prielnică pentru așa ceva, a început să se joace și el cu mine. Cînd în sfîrșit i-am scăpat din brațe, mi se părea că m-am născut a doua oară. Pe urmă, trei zile, pînă cînd materialul a ieșit din laborator, am avut niște emoții... N-aș mai fi refăcut secvența aceasta cu riscul de a nu mai face film niciodată. Din fericire, materialul a fost bun. Acum, tot ce-mi mai doresc este ca filmul să placă marelui public.



Hai, Florine, înșfacă-l! Ia-te la trîntă cu el, mă îmbia Gopo.

Cronica

DINCOLO DE BARIERĂ

Propunîndu-și să fie o adaptare liberă după „Domnișoara Nastasia", *Dincolo de barieră* al lui Francisc Munteanu deformează textul de la care pornește cu o brutalitate rar întîlnită. Strădaniile cineastului de a restitui piesa lui Zamfirescu într-o viziune proprie rămîn infructuoase, sfîrșindu-se în fapt cu simplificarea și devitalizarea lumii din paginile scriitorului. Modificările pe care le-a operat, numeroase și de esență, nu fac altceva decît să mineze coerența și complexitatea psihologiilor, să preschimbe caractere puternice în contururi debile, să dea iz de „melo" dramelor eroilor, să sterilizeze poezia replicii. Dacă autorul ar ajunge la rezultatele dorite, dacă ceea ce pune în loc s-ar dovedi viabil, trimiterea la textul care a sugerat pelicula ar fi superfluă.

Lui Francisc Munteanu, Nastasia, cu zbaterea ei obstinată de eliberare din trivialitate și sordid, cu neîmplinirea tragică a năzuințelor ei pure, voluntara, apriga, pătimașa Nastasia, i s-a părut probabil mai puțin interesantă. Accentul a fost deplasat pe Vulpașin, personaj complicat și logic la Zamfirescu, amestec de brută și înger, cum mărturisea dramaturgul, a cărui dramă e inseparabilă de cea a fetei. Cei doi eroi devin în *Dincolo de barieră* cu totul inconsistenți. Asistăm la o analiză grăbită a unor psihologii sumare. Nastasia ecranizată, banală și cam mălăiață, nu are nimic din combustia mistuitoare a sentimentelor eroinei lui Zamfirescu și nici din policromia stărilor ei lăuntrice. Cîteva uși trîntite în nasul insistentului Vulpașin, fade dialoguri cu Luca, „dramatica" încăierare cu buloane de la barieră nu recompun în nici un chip un portret. Cum să ne convingă regizorul de forța morală a personajului său, de energia lui, cînd, în înfruntarea cu Paraschiva, rugămintea Nastasiei apare nevolnică, fără scrîșnirea, durerea și sila replicii din piesă, iar combativitatea fetei se traduce printr-o luptă cu șuruburi de un enorm comic involuntar? Imobilitatea *ca la fotograf* pe care o are Nastasia în momentul revenirii în Popa Nan nu poate figura mari seisme sufletești. Peste întregul joc al răzbunării, minuțios plănuită, se trece fugitiv. Vulpașin e metamorfozat într-un personaj de duzină (cum bine s-a spus): o ființă primară dezlănțuită, un instinctual zgomotos căruia i se aplică cîteodată înduioșătoare gesturi literare: își sărută victima și-i cere iertare. Motivările profunde ale pendulării între abject și nobil lipsesc. Nesiguranța personajului e a realizatorului. În final, se imaginează pentru Vulpașin o reacție jalnică, dizolvîndu-se astfel adevăratul dramatism al situației: în fața cadavrului fetei, eroul bîiguie înfricoșat „nu eu am omorît-o". Unde e cumplita prăbușire interioară a eroului? În dezvinovățirea meschină și spaima de rigorile legii? Fals ca adevăr psihologic mi se pare momentul ulterior uciderii lui Luca. Dacă scenaristul-regizor a vrut ca Vulpașin să se adăpostească după făptuirea crimei (care îl tulbură) la Paraschiva, fie și asta, dar atunci erotismul nu mai poate fi placid, ci exasperat, animalic. Ambițiile viziunii regizorale se exersează apoi asupra Paraschivei (pusă pe rememorări lirice, improvizată la sfîrșit în acuzatoare, îmbrăcată modern și prea elegant pentru o „domnișoară" de periferie), asupra lui Sorcovă, (care trăiește doar sentimentul groazei de sanguinarul Vulpașin) ș.a.m.d.

O mare lipsă de autenticitate stăpînește filmul. Neverosimilul reacțiilor se conjugă cu vizibila confecționare a atmosferei, cu sărăcia notațiilor. Se simte lesne, aproape peste tot, mîna care a aranjat mizeria ulițelor noroioase, bătute de cîini și cai costelivi, curțile, interioarele. În cîrciumă, unde viața mahalalei trebuia să forfotească, aparițiile episodice sînt decolorate, gesturile, stereotipe, nu există o fizionomie memorabilă, dialogul celor doi cerșetori nu are tragismul cuvenit, e pitoresc și atîta tot, Paraschiva prinde paharul cu o dexteritate de cow-boy, nepotrivită aici; la intrarea lui Vulpașin, lumpenii de operetă care îl umilesc pe bătrîn se sperie, se sperie tare, ca nu cumva să nu observăm. Personajele filmului vorbesc nestînjenit cu replici linse și grijuliu periate, nepotrivite cu condiția lor, de parcă n-ar avea habar de lexicul mustos și țipător al mahalalei. Cîteva pasaje simulează poezia. Într-o seară de dragoste, inundați de muzica dulceagă a lui George Grigoriu, Nastasia și Luca devin lirici cu fraze apoase, livrești și convenționale („Răule, așa mă săruți tu pe mine?"); interpreta joacă efuziunile stîngaci, fără pic de fior, afectează permanent candoarea și se alintă fără grație, Silviu Stănculescu îi servește alb replica. Momentul vizitei în casa din Popa Nan, cînd personajele își vor depăna visurile (la fereastră) și ziua va fi însorită (metaforic), e la fel de contrafăcut și searbăd. După moartea lui Luca, Nastasia va reveni îndurerată aici, aparatul plimbîndu-și din nou privirea inertă pe ziduri, pe ferestre, strecurîndu-se pe sub rufele întinse în curte, ca să constatăm un poncif regizoral în locul tensiunii lirice a rememorării.

Fiind vorba de o dramă în lumea periferiei, regizorul și-a dorit filmul dur și violent. Reacțiile eroilor săi, firi vijelioase, vor să ajungă la paroxism, jocul actorilor ține să treacă drept patetic, mon-



Sorcovă (Mircea Constantinescu) și Vulpașin (Ion Dichiseanu).

tajul își propune să provoace șocuri (îmbrățișarea lui Vulpașin și a Paraschivei e racordată cu țipătul Nastasiei), contrastele încearcă să fie dramatice în cel mai înalt grad (veselia explozivă a nunții în contrapunct cu starea dinaintea morții fetei). Pasiunile eroilor nu ard însă, intensitatea trăirilor e mimată, se confundă mereu tensiunea interioară cu agitația nestăpînită a corpului, a membrelor. Vulpașin gesticulează crispat, strînge din maxilare, își trece mîinile pe față și prin păr, aruncă veșnic priviri crîncene, răstește replicile, țipă crunt. (Dichiseanu nu e, din păcate, nici Anthony Quinn, nici Marlon Brando al lui Kazan — interpretarea actorului aduce mai tot timpul o frenezie pur exterioară și efecte de Dostoievski prost înțeles. Vina pentru emfaza teatrală o împarte, nu încap nici un fel de îndoieli, cu regizorul.) Contrastul din secvența nunții nu poate deveni dramatic și emoționa o dată ce realizatorul nu descoperă o clipă subtextul tragic al dansului fetei, al surîsurilor jucate, veselia de fapt prefăcută și tristă, clocotul din interiorul Nastasiei. (Modestia extremă a resurselor actoricești ale Ancăi-Irina Ionescu ieșise la iveală cu mult timp înainte, încă de la pălmuirea nefericitului Vulpașin.) Uciderea lui Luca, petrecută în glod și străjuită de singurătatea nepăsătoare a stivelor de lemne, putea fi sordidă și atroce — patetismul rămîne însă la suprafață, Vulpașin joacă umflat, fără spontaneitate, fără temperatură, și nu credem în clipa lui de impulsivitate oarbă și nu ne cutremură vorbele pe care le rostește și nu simțim disperarea sau căința. Hotărît, vîna tragică lipsește filmului. Ceea ce vedem în *Dincolo de barieră* e o dramoletă oarecare.

De la *Soldați fără uniformă* la *Patru pași*, Francisc Munteanu arătase, în pofida inegalităților existente în cele patru filme, o profesionalizare crescîndă. Neașteptat, *Dincolo de barieră* înșiră greșeli după greșeli, mari și mărunte. Unele le-am pomenit înainte. Se mai pot adăuga imperfecțiunile tehnice, eclerajul lipsit de finețe, exagerările în costumație și machiaj, inadvertențele de logică (Vulpașin a intrat cu siguranță în mitologia periferiei: după anii petrecuți în ocnă, vreo 20—30, se reîntoarce nebun în mahala, fiind recunoscut și sancționat cu pietre de țîncii de pe uliță), simbolica demonetizată, mînuită greoi (oglinzile, orbul — impasibil ca destinul în filmele expresioniste, crăpătura zidului, alternanța metaforică de alb și negru). Mai gravă mi se pare însă lipsa de adevăr omenesc în aproape tot ce se face și se spune pe ecran timp de o oră și jumătate, impresia de fabricație care copleșește (și, dacă ținem să ne raportăm la piesa lui Zamfirescu, denaturarea ei). Francisc Munteanu e autorul unui film cu merite reale, bine primit de critică — *La patru pași de infinit*. *Dincolo de barieră* înseamnă cel puțin patru pași înapoi.

George LITTERA

Nastasia (Anca-Irina Ionescu).



colocviu

„DINCOLO DE BARIERĂ"

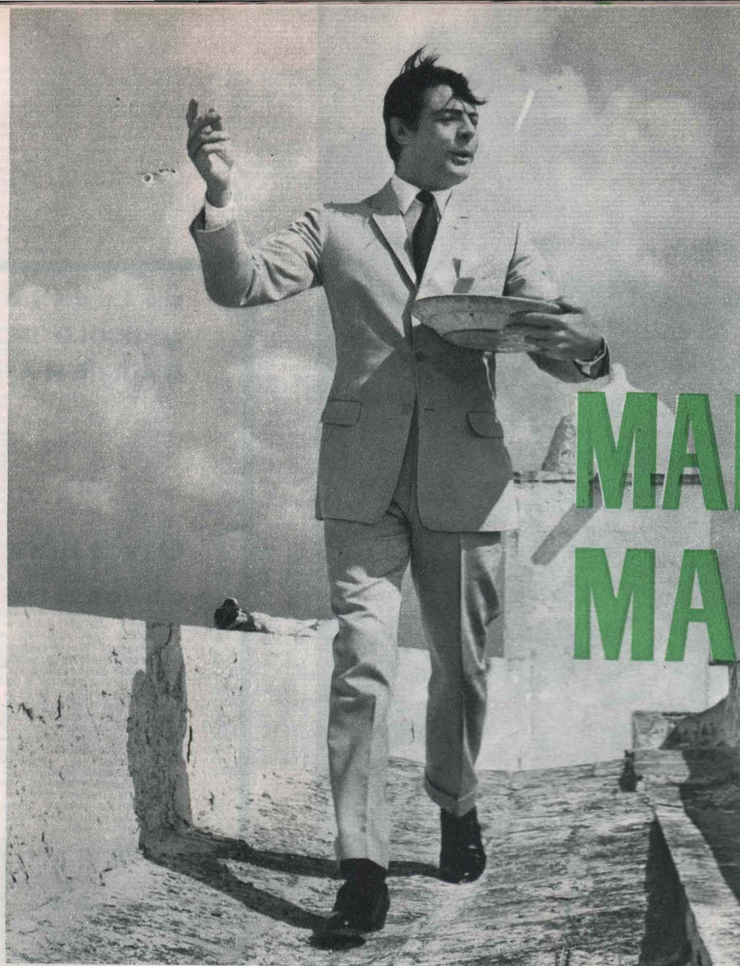
O viziune obligatorie

Observațiile lui George Littera sînt, în general, judicioase, dar, din păcate, aria analizei se vădește a nu fi îndeajuns de largă. El analizează filmul în strictă interdependență de textul lui G.M. Zamfirescu, considerîndu-l pe acesta drept o valoare inatacabilă și indiscutabilă. Or, nu este chiar așa; „Domnișoara Nastasia" prezintă limite evidente. Concepția și construcția textului dramatic vădesc într-o măsură influențe ale teatrului bulevardier. Deși conține contraste dramatice puternice, treceri rapide de la o stare la alta (de obicei stări sufletești aflate la antipozi), piesa devine pînă la urmă o melodramă. Acest caracter melodramatic îl capătă tocmai din suprasolicitarea contrastelor conținute de psihologia umană, din suprasolicitarea raporturilor dramatice normale. Evident, aducerea partiturii la un diapazon acceptabil urechilor noastre reclamă o transmutație a dramaturgiei dintr-o zonă în alta, în care personajele să fie reduse, prin forța împrejurărilor, la simple scheme energetice. Francisc Munteanu s-a orientat bine către frust și brutal, accentuînd promiscuitatea, starea de decădere, lipsa de orizont a locuitorilor mahalalelor (sîntem doar la poalele unei metropole capitaliste). Era unul din drumurile care puteau fi urmate, în acest caz, și nu i se poate reproșa semnatarului ecranizării că a pornit în lungul lui. Putem însă discuta *cum* s-au operat simplificările și transmutările, precum și *cît* anume era necesar și cît nu. Aici, după cum este și normal, se poate ca Francisc Munteanu, în dorința de a îndrepta un lucru să-l fi îndoit în partea cealaltă, dar dacă am face abstracție de piesa „Domnișoara Nastasia", dacă am izbuti să ne-o ștergem din memorie, dacă n-am mai fi — așa cum spune Eugen Ionescu — prizonierii propriei noastre culturi, atunci *Dincolo de barieră* n-ar mai prezenta scăderi atît de grave. De altfel, socotim că principala greșeală comisă de Francisc Munteanu este că a păstrat numele personajelor și paternitatea lui G.M. Zamfirescu, fapt care trimite la o analiză comparativă.

În tot cazul, discutarea filmului *Dincolo de barieră* în afara scopului pe care și l-a propus Francisc Munteanu și în afara limitelor piesei, care l-au obligat la această viziune, nu ni se pare un lucru întru totul util.

Mircea MOHOR

Un om obișnuit: MARCELLO MASTROIA



Marcello Mastroianni a apărut foarte recent din nou sub bagheta lui Mario Monicelli, în filmul Casanova '70.

Succesul s-a năpustit asupra lui destul de tîrziu și de neașteptat, o dată cu *La dolce vita*, cu *Opt și jumătate* și cu personajul baronului Cefalù, născocit de Pietro Germi. „O serie de împrejurări norocoase", comentează Marcello Mastroianni. Înainte, bilanțul activității sale era lung dar modest: vreo cincizeci de interpretări, dintre care nici una memorabilă. Și dintr-odată iată că publicul din New York, din Paris, din Londra, din Moscova și din Tokio îl ia în considerare, începe să-i stîlcească numele și pronumele, regizorii tind să croiască acțiuni și povestiri pe măsura lui, iar Hollywood-ul mereu gata să atragă chipurile actorilor populari, încearcă să-l ademenească.

„Cel mult arăt a om echilibrat"

Dar Mastroianni e un om echilibrat. Federico Fellini, care-l cunoaște bine, zice că e echilibrul în persoană. Și fiindcă Fellini crede cu fermitate în astrologie, adaugă: „E firesc să fie așa, s-a născut sub semnul Balanței". Marcello se împotrivește acestei definiții, nu crede în astrologie și nu crede prea mult nici în sine însuși: „Cel mult arăt a om echilibrat", adaugă el.

Cu toate acestea, faptele par să-l desmintă și să-i dea dreptate lui Fellini. Succesul nu i-a schimbat cîtuși de puțin felul de viață și de a se purta, nu i-a schimbat obiceiurile și caracterul, n-a izbutit să-l tîrască în lumea frenetică a vedetelor de cinema. Acum patru ani, cînd a plecat pentru prima oară în America pentru a primi aplauzele publicului de acolo, toată lumea l-a înconjurat cu propuneri și cu făgăduieli. El le-a ascultat ușor sceptic, fără să spună nici da, nici ba; dar după aceea, în fața contractelor, a luat-o la picior. Liz Taylor îl invitase la masă pentru a-i propune să facă un film împreună, iar el și-a cerut iertare: trebuia neapărat să se întoarcă în Italia. „Succesul meu e precar, ocazional", gîndea el atunci: „am devenit popular pentru că sînt protagonistul unui film izbutit, dar ce va rămîne din popularitatea mea după ce se vor stinge ecourile filmului?". În schimb, popularitatea lui a crescut și mai mult cu *Divorț italian* al lui Germi, cu *Tovarășii* lui Monicelli, cu *Ieri, azi, mîine* al lui De Sica. Nu era vorba, așadar, de un succes indirect, ci de calitățile lui care se impuneau de la sine. Ofertele sporeau ca număr și ca importanță, însoțite de cifre tot mai ademenitoare. Dar Marcello nu-și părăsea poziția prevăzătoare: „N-aș putea să joc niciodată într-o limbă pe care nu o cunosc", declara el.

Scuza e bună, dar nu e mai puțin adevărat că, la o adică, ar fi putut învăța englezește în patru ani de zile, așa cum a învățat Sophia Loren, cum au învățat Lollobrigida, Virna Lisi, Claudia Cardinale, Sordi și Tognazzi. Dar Mastroianni e altfel construit, nu are ambițiile celorlalți. „E greu să lucrezi aici, cu oameni pe care-i cunoști, darmite în America", zice Marcello. Desigur, se gîndește că fără relațiile de cordialitate care-l leagă de Fellini sau De Sica, de Germi sau Monicelli, ca și de ceilalți membri ai trupei, fără dezordinea plină de cumsecădenie și fără omeneasca aproximație a platourilor italiene, capacitatea lui de interpretare s-ar micșora, că eficacitatea rece a studiourilor hollywoodiene l-ar paraliza. Un pic de prevedere și un pic de teamă, desigur. Și, pe deasupra, nebiruita sa lene, slaba sa înclinare pentru aventuri în țări necunoscute.



În rolul scriitorului din Noaptea, filmul lui Michelangelo Antonioni (alături de Monica Vitti).



În Divorț italian de Pietro Germi, Mastroianni face portretul unui baron sicilian (Ferdinando Cefalù — Féfé).

„Luxul de a fi așa cum sînt"

Un succes obținut în acest fel, aproape împotriva propriei sale voințe, și în orice caz fără îndîrjirea necruțătoare ce se observă în general, e destul de neobișnuit. Cărui fapt i se datorează? Acum vreo doi ani, cea mai răspîndită revistă ilustrată din America a trimis la Roma un grup de reporteri isteți cu însărcinarea de a explica în cuvinte și imagini de ce publicul din toată lumea vede un modern Don Juan latin în acest actor italian destul de copt, cu pungi sub ochi, cu fața unui om nedormit și, pe deasupra, foarte încîlcit în stările sale sufletești. „Foarte simplu", a explicat Mastroianni; „eu aduc pe ecran un personaj slab, lipsit de maturitate, cu o față banală, care, poate, se potrivește cu o anumită schemă a amantului modern. Poate că asistăm la apariția unui erou romantic, cu totul antieroic, leneș pînă la cruzime, senzual pînă la cinism, incapabil să înfrunte, cu demnitate și bărbăție, viața. Un om care, avînd posibilitatea să aleagă, în fața unei situații grele preferă să o apuce în altă parte și să renunțe. Bun: eu semăn foarte mult cu un asemenea ins."

Cel care i-a dezvăluit acest personaj, această imagine despre sine, a fost Fellini. „Nu atît prin *La dolce vita*", zice Mastroianni, „deși încă de pe atunci am început să învăț — mînat de nevoile de autoscrutare la care mă obliga filmul — să fiu sincer cu mine însumi. Descoperirea a survenit o dată cu *Opt și jumătate*. Personajul ce mi se încredința era fără-ndoială un portret al lui Fellini însuși: dar era și un portret al meu, o imagine a mea pe care n-o cunoșteam, pe care refuzasem să o cunosc. Timid, leneș, temător față de părerile altora, căutasem pînă atunci să-mi impun mie și altora acel personaj pe care chipul meu de băiat cumsecade părea că-l cere calm, așezat, chibzuit, amabil și bun. Personajul Fellini, în schimb, era exact ceea ce — cu puțin timp înainte — aș fi socotit că înseamnă un monstru. Egocentric, nemilos, egoist, mincinos, încurcă-lume și mai cu seamă extrem de leneș. Dar, treptat-treptat, scrutînd în amintirile și experiențele mele punctele de contact care mi-ar fi permis să construiesc în mod valabil această complicată figură, descopeream că asemenea puncte erau o sumedenie și că imaginea oferită pînă atunci despre mine însumi era mult mai străină de adevărata mea ființă decît acest personaj născocit, pe care-l descopeream zi cu zi. Nu fără o anumită groază. A fost ca o lungă ședință de psihanaliză, în timpul căreia, încetul cu-ncetul, fără să-mi dau seama, mă eliberam de o povară covîrșitoare. Toată viața am căutat să apar serios, cinstit, limpede, dar de fapt nu sînt de loc așa, nici măcar în privința sentimentelor și a prieteniilor. Și acum, pe negîndite, îmi permiteam pentru prima oară luxul să fiu așa cum sînt. Nu s-ar spune că după aceea am devenit mai bun: am rămas același dezamăgit, un om necopt, care renunță ușor, legat de insuportabile manifestări de egoism, foarte puțin dispus să mă angajez cu seriozitate în vreo treabă. Dar cel puțin nu mai sînt preocupat să mă prefac, să par altul, și mă simt mai bine, cu toate defectele mele înnăscute sau dobîndite".

„Am devenit un ingredient bun pentru orice fel de mîncare"

Mastroianni mai dă și un alt diagnostic al succesului său: faptul că astăzi el e cel mai solicitat dintre actorii italieni, bun pentru orice tip de film, de la comedia briliantă la melodramă. „Neorealismul l-a considerat mereu pe actorul profesionist ca pe un gen de loc necesar, un gen care nu merita să fie cultivat. Dar după ani și ani de zile, s-a observat o evoluție și acum ne aflăm în situația de a avea din nou o mare nevoie de actori. Din păcate însă, aceștia nu mai există. Puținii pe care cinematograful a reușit să-i culeagă, provin din teatru, chiar și atunci cînd nu li se dau decît roluri de compoziție, cum e cazul lui Gassman. Soarta mea a fost alta. Am devenit tocmai un ingredient bun pentru orice fel de mîncare. La urma urmei, cred că m-am afirmat pentru că eram destul de opac și pentru că nu aveam o adevărată personalitate, nici pe dinăuntru, nici pe dinafară. La un moment dat s-a înțeles că e bine să se istorisească povestiri moderne, cu experiențe comune tuturor oamenilor, iar faptul de a nu fi nici în car, nici în căruță, cu o față care nu prezintă nimic senzațional, m-a ajutat. Sînt destoinic? Știu să joc? Cred că asta nu are nici o importanță. Totuși trebuie să fie limpede că, nefiind dotat cu trăsături extraordinare, eu „funcționez" în cinematografie numai cu condiția de a interpreta personaje cu un minimum de adevăr, legate de problemele noastre de toate zilele, de temerile noastre, de păcatele noastre. Lucrul acesta e foarte greu de obținut. De fiecare dată trebuie să reluăm de la început discuțiile cu producătorii și cu scenariștii. Și mă întreb: oamenii ăștia nu se duc niciodată la cinema? Mai e cu putință ca astăzi, în Italia, patru filme din cinci să se bazeze pe poantă, pe mărunte episoade în serie, pe personaje de manieră, neavînd nici o legătură cu realitatea? Nu-și dau seama că, lucrînd în felul acesta, tot mai rare sînt filmele care izbutesc să treacă granițele și să intereseze publicul străin?"

„Oblomov este un personaj cît se poate de actual"

Asemenea filme, Mastroianni n-a făcut niciodată, nu s-a lăsat amăgit să le facă. O fi și meritul lenei sale, dar e sigur că n-a căzut în greșeala atîtor colegi de-ai săi, care s-au epuizat, au „ars" pentru că au ținut morțiș să exploateze cît mai intens momentul lor favorabil, acceptînd fără discriminare orice propunere. Ultimul său film pare să contrazică întrucîtva cuvintele acestea, e un film științifico-fantastic, *A șaptea victimă*, extras dintr-o povestire a lui Robert Sheckley, regizor — Elio Petri. O poveste halucinantă plasată într-un oraș la fel de halucinant, un fel de Romă a anului 2.000. „Nu-i cine știe ce film", explică Mastroianni, mîngîindu-și salopeta lucitoare de polivinilină, care-i slujește drept costum de scenă, cu părul decolorat de o patină strălucitoare ce-l face să devină ca de argint: „Va fi un bun produs comercial. Dar ideea mă amuza: să mai ies din cînd în cînd din lumea obișnuită și să intru în lumea basmului".

Proiectele sale sînt însă mai ambițioase. De curînd, a pus pe picioare o societate proprie de producție și unul din primele filme pe care speră să le realizeze e reducția cinematografică a romanului „Oblomov" de Goncearov. E un proiect la care se gîndește de multă vreme și ține atît de mult la personajul acesta, încît — așa leneș cum e — Mastroianni s-a deplasat pînă în Uniunea Sovietică, ca să încerce să realizeze filmul acolo, printr-un acord de coproducție.

Enrico ROSSETTI

BEATA

Este titlul unei recente producții poloneze și numele unei liceene de 16 ani, care într-o bună zi, aparent fără motiv, fuge de acasă și de la școală. Cercetările întreprinse simultan de poliție și de cîteva persoane mai apropiate schițează în fața ochilor noștri, trăsătură cu trăsătură, tabloul lumii reale în care a trăit Beata și imaginea unei fete inteligente, sensibile și intransigente, mai ales intransigente față de minciună, ipocrizie și meschinărie.

De ce a fugit? Tocmai pentru că cei 16 ani nu admit compromisurile. Nici acasă, nici la școală, nicăieri. Beata nu va reveni decît atunci cînd va descoperi, în sfîrșit, printre toți cei ce o înconjoară, ființa care să-i salveze credința în valoarea umană, în frumusețea vieții...

Un film despre conflictul dintre lumea părinților și cea a copiilor. Un film realizat de o femeie (Anna Sokolowska), marcat de o puternică sensibilitate feminină, și prilejuind tinerei actrițe Pola Raksa un rol parcă anume scris pentru ea.



Beata descoperă că în viața părinților ei lucrurile nu merg chiar așa cum ar trebui. Mama are un prieten...



După dispariția Beatei, colegii ei îngrijorați, și unii chiar simțindu-se oarecum vinovați de fuga fetei, încearcă zadarnic s-o regăsească.



Beata nu va reveni decît atunci cînd va descoperi, în sfîrșit, ființa care să-i salveze credința în frumusețea vieții...

ȘANTIER

„DACII" la Buftea



Îi recunoaşteţi? — Irina Gărdescu, György Kovacs, Septimiu Sever, Mircea Albulescu, Ilinca Tomoroveanu, Cristea Avram, Iurie Darie, Emeric Schäffer şi Geo Barton cu puţin timp înaintea primului tur de manivelă la filmul Dacii.

Sergiu Nicolaescu a terminat nu de mult decupajul scenariului (semnat de Titus Popovici), şi-a alcătuit echipa (imagine: Constantin Ciubotaru, scenografie: Liviu Popa, costume: Horia Popescu), definitivează distribuţia (Ilarion Ciobanu, György Kovacs, printre alţii). De curînd s-a întors din străinătate unde şi-a ales cîţiva actori.

— S-a spus despre filmele dumneavoastră de pînă acum că sînt mici poeme...

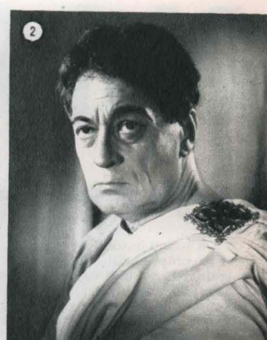
— În Dacii mă interesează în primul rînd epicul, o povestire strînsă, cu un ton bărbătesc, istorisită într-un ritm viu, mă interesează ciocnirea puternică a caracterelor. În noua variantă a scenariului am urmărit, împreună cu Titus Popovici, tocmai asta, să facem înfruntările dintre personaje cît mai dramatice. Poezie? Poate că filmul o va avea. Eu nu mi-o propun.

— Memoria trandafirului, Lecţie în infinit practicau limbajul metaforic...

— Exprimarea figurată nu lipseşte nici în Dacii. O voi utiliza însă mai rar. Valoare metaforică au ambianţele, bunăoară. Cearta triburilor în care intervine Decebal se petrece în noroiul unei primăveri posomorîte, neînverzite, triste. Cu invadatorii, natura se arată potrivnică, soarele îi arde nemilos, munţii se prăvălesc parcă asupra lor. Peisajul e aspru, ca şi oamenii. Dacii trebuie să pară tăiaţi din piatra munţilor, să aibă chipuri bolovănoase, să se confunde cu pămîntul. Altădată avem înaintea ochilor cîmpii fertile, holde bogate şi înalte în care se pierd călăreţii. Pămîntul dacilor e mirific. Filmul va fi o pagină de istorie. E pentru prima dată cînd apar pe ecran strămoşii noştri — iată o răspundere în plus. Multe dintre personajele filmului există undeva în imaginaţia noastră, le ştim din istorie. Iată deci o primă dificultate. Cel mai periculos lucru e să concurezi cu imaginaţia spectatorului. Mă preocupă reconstituirea minuţioasă a atmosferei, fidelitatea ambianţelor, a costumelor. Filmul trebuie să aibă o asemenea notă de autenticitate încît să dea spectatorului impresia că se cufundă în acel timp îndepărtat, că ia parte la întîmplările povestite, că totul îi e familiar. Nu-mi plac romanţările istoriei şi nu vreau să fac din Dacii o superproducţie din care să reţinem doar încrucişarea sîngeroasă a săbiilor ori sărutul languros al eroilor. Filmul se doreşte un elogiu al eroismului şi al dragostei de libertate. Decebal e un exemplar al acestei seminţii viguroase, devenit politician. Eroul va fi monumental. Subliniez, însă, în Decebal şi conducătorul şi omul — cu tristeţile, cu amărăciunile lui.

Dan ARNĂUTU

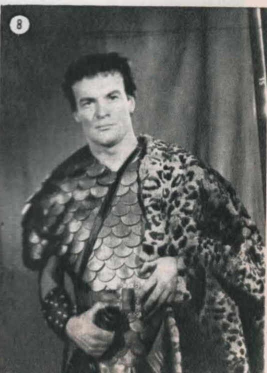


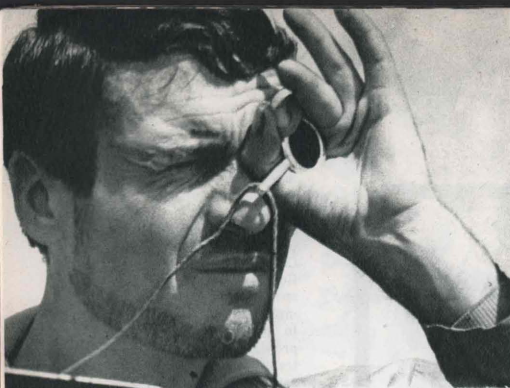












La lucru, cineaştii arată altfel decît în seara premierei. De ce n-ar avea aceeaşi libertate şi eroii? (Nicu Stan căutînd tonalităţile Bărăganului.)



De unde aveţi, maestre, această pălărie? (Ştefan Mihăilescu-Brăila pe uliţă la Ulmu.)

NICIODATĂ SINGUR

NICIODATĂ SINGUR, o producţie în lucru a Studioului cinematografic „Bucureşti". **Regia:** Gheorghe Nagy. **Scenariul:** Fănuş Neagu şi Nicolae Velea. **Imaginea:** Nicu Stan. **Decorurile:** arh. Constantin Simionescu. **În rolurile principale:** Ilarion Ciobanu, Ştefan Mihăilescu-Brăila, Sebastian Papaiani, Toma Caragiu, Monica Ghiuţă, Lelia Columb-Răutu, Vasilica Tastaman, Iulia Vraca, Mihai Mereuţă.

O POVARĂ GREA

După *Lumină de iulie*, **Gheorghe Nagy** începe noul său film cu povara unui insucces. E însă o povară care se poate tranforma în avantaj dacă regizorul n-o uită. De aceea găsindu-i cu greu echipa printre bălţile Dunării, lîngă Olteniţa, m-am grăbit să-l întreb:

— Ce părere ai despre filmele noastre cu subiecte din viaţa satului?

Răspunsul, oricît de sumar şi în afara terminologiei uzuale, trebuie reprodus, mai ales că e firesc ca realizatorul unui scenariu de Fănuş Neagu şi Nicolae Velea să vorbească fără înconjur:

— Foarte proastă.

— Şi despre *Lumină de iulie*?

— La fel. Însă nu el stă pe ultimul loc.

— Ce sentimente îţi inspiră de data aceasta scenariul?

— Fănuş Neagu şi Nicolae Velea m-au pus în posesia unui scenariu bun, cu oameni încărcaţi de drame reale, plini de mişcare şi de culoarea specifică acestui mediu, cu un dialog viu şi expresiv.

— Care ar fi ideea scenariului?

— Ideea este că în lupta vieţii oamenii se consumă intens — eroul nostru, un preşedinte de cooperativă agricolă, se desparte de soţie, vrăjmaşul îi dă foc casei, unul din eroi se sinucide, o fată îşi sacrifică tragic prima dragoste...

— Dar asta pare să fie mai degrabă tema decît ideea.

— Aici e şi ideea — nu am alte ambiţii.

Mă gîndesc să nu fac estetică de ocazie. Mi-aduc aminte de cronicarii care insinuau că eroinele din *Lumină de iulie* ar fi fost coafate la Athenée Palace.

— Ce se va întîmpla cu costumele, cu machiajul, cu perucheria?

— Am fotografiat sute de ţărani, am fotografiile, pot să ţi le arăt, sînt extrem de interesante şi vreau ca totul să fie în film de o autenticitate nedezminţită. N-am mai comandat costumele la Buftea, ci le-am cumpărat de la ţărani. Vor fi costume reale, din satele Bărăganului.

— Asta va cere mult de la interpreţii care le vor îmbrăca. Văd că de data asta nu mai ai artişti ai poporului în distribuţie...

— Ziariştii sînt oameni răi... La filmul anterior am făcut însă, e adevărat, greşeala de a prefera renumele unor actori corespondenţei cu rolul. Acum i-am solicitat pe... Uite lista.

— Ştefan Mihăilescu-Brăila, Ilarion Ciobanu, Toma Caragiu, Sebastian Papaiani, Dumitru Furdui... E o listă într-adevăr încurajatoare care promite o unitate de spirit în interpretare.

Am ajuns la locul de filmare, lîngă un lac „plantat" neverosimil între maluri de lut fără vegetaţie, aureolat doar de reflexele argintii, stinse, ale soarelui de septembrie.

— De ce ai ales locurile astea? Îţi place Bărăganul? De ce nu faci un film într-o regiune cu dealuri, în Moldova, în Ardeal?

— Nu-mi place peisajul de acolo. E prea poetic. Îl prefer pe ăsta — dur, fără înfrumuseţări şi zorzoane.

BĂRĂGANUL FĂRĂ CUMPENE DE FÎNTÎNĂ

Nicu Stan, laureat la primul festival de la Mamaia pentru imaginea filmului *Dragoste lungă de-o seară*, pare să adune, ca într-un focar, pe faţa sa bronzată, lumina răsfrîntă din puzderia de oglinzi a lacului.

— Scenariul e plin de violenţe, se petrec în el drame grave. Cum va fi imaginea?

— Va fi poate altfel decît sugerează scenariul. Mă feresc adică de o interpretare mecanică şi nu vreau ca imaginea să fie construită pe contraste între alb şi negru...

— Filmul va fi în alb-negru...

— În alb-negru, cinemascop.

— Te interesează expresivitatea spaţiului, a Bărăganului? În filmul anterior al lui Nagy erau foarte multe cumpene de fîntînă...

— Da, era o adevărată simfonie a fîntînilor. Acum o să avem una singură, fără cumpănă... Lucrînd la filmul *Răscoala*, pe care l-am terminat în vară, am găsit o soluţie pentru filmarea Bărăganului.

— Pentru a compensa orizontalitatea fără accidente?

— Nu — o soluţie în privinţa tonalităţii, a luminii — o gamă de griuri stinse... Notează, dacă vrei, dar asta se referă la *Răscoala*. Formula pentru noul film va fi alta. Aici, lîngă Dunăre, Bărăganul e altfel decît la Feteşti. E altă lumină. Totul este învăluit în reflexe argintii. Uite, dacă vrei să ştii cum va fi imaginea acestui film — acolo la orizont, lacul, fîşia îngustă de pămînt uscat — în spate se simte Dunărea — şi cerul, în lumina soarelui ăsta puţin obosit, totul străluceşte, egal, în nişte tente foarte apropiate ca tonalitate, o gamă de griuri argintii. În schimb, noaptea, nopţile vor fi negre — chiar şi nopţile cu lună vor fi, cu transparenţele respective, dar vor fi intens întunecate. Pentru ca să elimin... asta îmi propun: eliminarea efectelor artificiale, a iluminării contrastante, picturale. Ziua va fi zi, noaptea — noapte.

Poate ieşim la lumina zilei.

DE UNDE AVEŢI PĂLĂRIA ASTA?

Cu **Ştefan Mihăilescu-Brăila** discuţia nu începe sub auspicii bune:

— A, dumneata care m-ai criticat!

Într-un tîrziu, tatonez terenul:

— Sînteţi chiar atît de afectat de...

— De ce? De critică?! Nicidecum! Eu, dimpotrivă, cred că ar trebui să scrieţi mult mai aspru despre filmele noastre, care nu se ridică pînă acolo de unde să înceapă a fi vorba de artă.

— Credeţi că a fost ceva adevărat în ce s-a scris despre dumneavoastră în Comoara din Vadul Vechi?

— Se poate... Se poate să fi fost.

— Aici aveţi din nou un rol negativ, din nou un rol de ţăran, din nou un rol care să vă îndemne poate spre şarjă...

— Nu, de data asta, deşi sînt un ţăran cu deprinderi vechi — unele urîte, un fel de şef de clan, fiindcă familia mea, familia Moroganilor, are ramificaţii în tot satul, rolul e mult mai nuanţat. Morogan este şi rău şi bun. Se simte din scenariu că eroii trăiesc pe altă treaptă istorică, în alte condiţii, cînd toate categoriile sociale au evoluat, s-au transformat.

— De unde aveţi pălăria asta?

— De la un ţăran, de aici din Ulmu. Îmi dăduseră una de la recuzită, pe care mi-o vopseau ca să pară uzată. Aşa că mi-am procurat eu una. Să se vadă — se vede, nu? — că a fost purtată, plouată, decolorată, umplută de transpiraţie şi de praf. Ştiţi, noi în general dispunem de tot ce ne trebuie ca să facem filme mari — condiţii materiale bune, fapte de viaţă cu adînci şi originale semnificaţii, scriitori talentaţi, scenarii cu multe sugestii interesante, ba aş zice că avem şi ceva artişti, actori pricepuţi, adică un material generos din care trebuie ales...

— Cine să aleagă?

— Cine? Regizorii — cred că aceasta e chestiunea, să aleagă, să prelucreze materialul literar şi uman. Pentru ca să obţii aur, nu iei minereul aşa cum e, nu? Nu-l împachetezi pur şi simplu şi nu-l expediezi aşa cum e. Nu?

Parcă nu.

Val. S. DELEANU

DOI

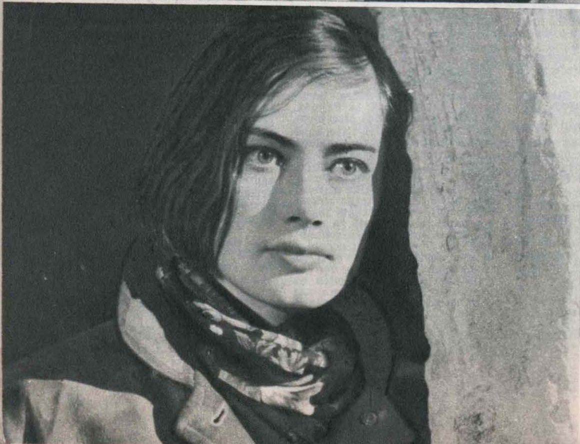
Un tînăr elev al Conservatorului de muzică urmărește pe stradă o fată frumoasă. Ea nu-i răspunde, dar nu-și poate ascunde un zîmbet — deci îl încurajează. Cînd, brusc, băiatul își dă seama că fata e surdomută. O clipă de derută, un amestec de spaimă și repulsie. Dar și de curiozitate. Poate milă inconștientă. Un vălmășag de sentimente destul de complexe din care se desprinde limpede dorința de a afla mai mult, de a înțelege universul mut în care își duce viața această tînără atrăgătoare... Și poate de a o ajuta.

Regizorul sovietic Mihail Boghin a făcut un film despre demnitatea umană. El își cunoaște bine eroii, i-a urmărit în viața lor de toate zilele. I-a văzut așa cum sînt: viguroși, optimiști, cu calități și cu defecte. Nici o urmă de sentimentalism, nici o fărîmă de înduioșare sau compătimire, totul este simplu, de o mare rigoare și de o exemplară sobrietate. Munca pe care a depus-o Boghin la acest film are siguranța unei mîini de maestru.

De notat că a fost admirabil servit de cei doi interpreți, Victoria Fedorova și Valentin Smirnițki pe care îi vedem în imaginile alăturate.

Și de adăugat că *Doi* s-a bucurat de aprecierea aproape unanimă a publicului și criticii de specialitate de la ultimul Festival internațional al filmului de la Cannes.





UN CUVÎNT CARE TREBUIE SĂ INTRE ÎN CIRCULAȚIA DE IDEI CINEMATOGRAFICE: STILUL

Ieșit din adolescență, cinematograful aspiră și el la o mai mare rigoare în comentariul criticii sau în dezbaterea estetică. Se poate discuta cît de departe ajunge această rigoare în etapa actuală de dezvoltare a gîndirii despre artă cînd se caută un limbaj mai precis, concepte și metode mai eficiente. Dar o încercare de a determina și în acest domeniu cîteva mari categorii estetice, de a defini stilul unei opere, al unui regizor, al unei școli, nu poate fi decît binevenită în paginile unei reviste de specialitate.

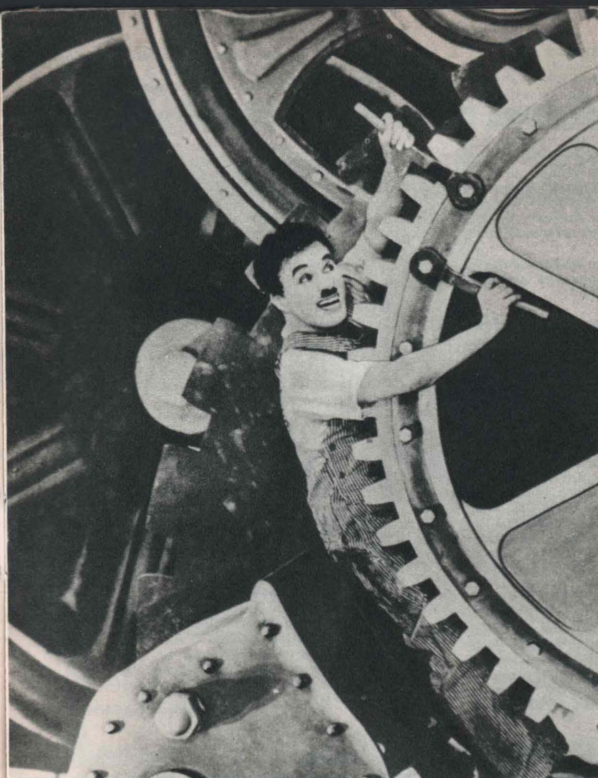
Printre problemele și metodele care aspiră să se constituie într-o disciplină proprie și care devin auxiliarele criticului sau ale esteticianului, un loc important îl dețin cele stilistice. Preocuparea e destul de veche, dar în ultimul secol s-a intensificat, mai ales în estetica literară și în cea a artelor plastice. Stilistica literară s-a dezvoltat pe un drum mai cotit și a primit, la începutul secolului nostru, un impuls remarcabil prin ramificarea lingvisticii. Principalii reprezentanți ai stilisticii din ultimul sfert de secol, Spitzer, Jakobson, Auerbach — sînt lingviști notorii. Trebuie adăugat că au dovedit și neobișnuite însușiri critice, fără de care nu se poate trece de la enumerarea seacă a procedeelor la analiza estetică a stilului.

În muzică, plastică sau film nu avem un corespondent al situației din literatură, unde cuvîntul este în același timp obiect de studiu pentru lingviști și material de expresie. Disputa nu mai e posibilă. Nimeni nu se gîndește să repartizeze studiul stilurilor cinematografice specialistei în montaj sau inginerului de sunet, oricîtă stimă am avea pentru aceste două activități, care cer pe lîngă competență tehnică și finețe artistică. Cercetarea stilisticii cinematografice revine esteticii și criticii de specialitate. Teoria și istoria filmului se dezvoltă în toate țările în progresie geometrică, așa că problemele de stil își dobîndesc treptat locul cuvenit în publicațiile care nu au drept țel principal să nareze biografiile și amorurile vedetelor.

E citată frecvent fraza din discursul de primire la Academia Franceză al lui Buffon: „Stilul e însuși omul!" De fapt, stilul nu e numai omul, e și curentul, epoca. Implică particularitățile de expresie artistică ce dau amprentă individuală unui creator, dar și unei mișcări sau epoci. În istoria arhitecturii, a mobilierului sau a costumelor se vorbește curent de stilul Imperiului sau de stilul epocii lui Ludovic al XV-lea. Stilul reprezintă deci particularități unificate și semi-stabile ale formei. „Semi" — pentru că stilurile evoluează o dată cu viața socială care le-a generat. Ca orice aspecte ale formei, stilurile sînt determinate de conținut. În literatură, pictură sau muzică, romanticii au înfruntat clasicismul cu o altă înțelegere a lumii, cu altă viziune estetică și au propus — războinici — inovații stilistice corespunzătoare. Aspect al formei, stilul are și el o independență *relativă* în raport cu conținutul.

Nu ne putem propune în această sumară prezentare a problemei mai mult decît o tablă de materii, o enumerare a categoriilor de chestiuni pe care le poate trata stilistica filmului. Una — denumită adesea impropriu „gramatică cinematografică" se referă la specificul procedeelor de stil în film — în comparație cu cele din literatură. Rudenia strînsă dintre literatură și film, ca și îndreptățitele revendicări de independență ale artei mai noi, complică problema. Metafora, metonimia sau antiteza sînt altele în film și altele în literatură. În primul caz, cuvîntul poate să lipsească sau are o funcție ajutătoare. Hristul purtat deasupra Romei cu helicopterul în *La dolce vita* nu are nevoie de dialog pentru a-și dezvălui semnificația ironică.

Cercetarea mijloacelor de stil specifice cinematografului — cercetare care nu se reduce la căutarea de corespondențe cu cele din literatură — se află în fază incipientă. Încercările de „gramatică cinematografică" se mențin adesea la expuneri tehnice, cum a făcut-o André Berthomieu într-un volum destul de sumar, din 1946. Pe lîngă paginile anume consacrate acestei categorii de probleme, cum sînt acelea ale lui Martin, cele mai interesante lucruri care s-au spus aparțin unor scrieri generale de estetică cinematografică (Balázs, Aristarco, Ragghianti, Lawson) sau unor culegeri critice de calitate (Bazin, Clair, Arnoux). La noi, pe lîngă multe observații pătrunzătoare ale



Mimul Charlot cu arta lui apropiată de acrobaţie are nevoie de cadre în care să apară în întregime, cu mişcările lui dezarticulate, cu viteza neverosimilă de maşinărie pe care o capătă (Timpuri noi).

lui Ion Barna, există şi un substanţial studiu al unui tînăr critic, George Littera.

Astfel de lucrări discută problemele şi uneltele critice şi delimitează structura proprie a stilului cinematografic. O pondere mai mare ar trebui să o capete analiza la obiect a diferitelor stiluri — individuale sau referindu-se la un ansamblu istoric, la o epocă, un curent.

Analiza unei personalităţi stilistice nu e mai uşoară în film decît în literatură sau în altă artă. Criticii şi istoricii literari se izbesc mereu de dificultatea de a-şi unifica observaţiile cu privire la un scriitor şi de a face ca studiul monografic să devină portretul unei individualităţi în mişcare. Ispita de a confunda observaţia stilistică cu simpla constatare tehnică e mai mare în cinematografie pentru că şi rolul tehnicii e aici mai mare. Observaţia tehnică devine însă sesizarea unui fapt de stil atunci cînd desluşeşte o intenţie artistică. Astfel, s-a remarcat că Chaplin a folosit destul de puţin gros-planul, într-o vreme în care acest procedeu tehnic abunda. Explicaţia — care raportează observaţia tehnică la individualitatea lui Chaplin — a fost înlesnită de unele mărturisiri ale acestuia. Mimul Charlot, cu arta lui apropiată de acrobaţie şi de dans, are nevoie de cadre în care să apară în întregime, cu mişcările lui dezarticulate şi cu viteza neverosimilă, de maşinărie, pe care o capătă brusc. Alte fapte din stilul lui Charlot nu mai au de-a face cu tehnica. Revenirea unui anumit tip de metaforă cu semnificaţii foarte largi aruncă fascicule de raze asupra vagabondului chaplinesc. În *Goana după aur*, Charlot se mişcă liniştit în coliba care atîrnă pe jumătate deasupra prăpastiei, pînă ce, pricepînd situaţia, încearcă disperat să iasă şi intensifică primejdia. În *Timpuri noi* patinează cu ochii legaţi şi cu cochetării acrobatice la marginea scării. Din nou, conştiinţa primejdiei o accentuează.

Studiul istoric al stilurilor e mai dificil în cinematografie, pentru că jumătatea de secol, de cînd filmul s-a închegat ca artă, permite cu greu delimitări de epoci, avînd fiecare trăsături generale de stil. Se pot însă observa consecinţele stilistice ale unor condiţii tehnice deosebite, în cele două etape, mută şi sonoră. Mai fertilă poate fi cercetarea stilistică a curentelor în film. Cei mai mulţi istorici ai cinematografului trec cu uşurinţă peste problema curentelor sau alcătuiesc grupări aproximative. Dar înrudirea de stil e una dintre trăsăturile cele mai izbitoare ale oricărei mişcări artistice. În măsura în care au fost studiate curentele cinematografice, s-a pornit de la trăsături comune de stil. S-a şi exagerat, neglijîndu-se alte laturi ideologice şi estetice. „Ochiul cinematografic" al lui Vertov şi actualul cinévérité, neo-realismul sau chiar atît de contradictoriul „nou val" francez au început prin a propune şi a practica înnoiri în stil.

Cîmpul de probleme e, după cum se vede, variat. E şi destul de puţin explorat. Invită, deci, la cercetare.

Silvian IOSIFESCU

FESTIVALURI

LOCARNO — REVIRIMENT SAU TRADIŢIE?

1965 este anul marilor revirimente în viaţa festivalurilor de film. La Veneţia s-a desfiinţat fracul, iar la San Francisco caracterul competitiv. La Moscova s-a introdus tîrgul de film, iar la Berlin, filmul bun. Numai două dintre festivalurile cele mai cunoscute rămîn neschimbate: Cannes şi Locarno. Cannes perseverează pe căi bătătorite şi metode răsuflate, astfel că acest festival, altă dată cel mai important, în curînd nu va mai conta decît ca un avanpost al unei învechite burse de film. În schimb, menţinerea tradiţiilor la Locarno înseamnă ceva principial diferit: de 18 ani se omagiază aici tot ce este nou, iar în acest an festivalul a dovedit iarăşi că arta cinematografică cea mai nouă şi cea mai interesantă poate fi oferită fără lux şi într-o atmosferă liniştită.

De la început trebuie remarcat totuşi că

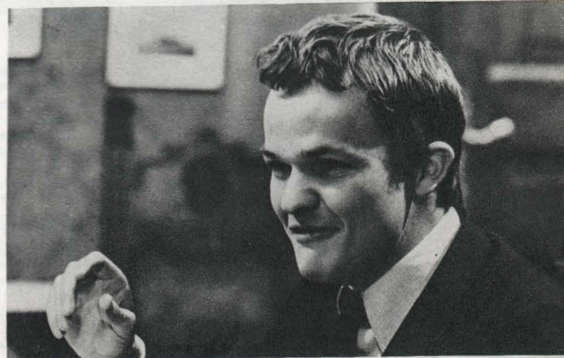
şapte din filmele prezentate aici au mai figurat în programul altor festivaluri,

de cele mai multe ori însă în afara competiţiei. Acestea sînt: *Gaura în lună* (Izrael); *Orga* (Cehoslovacia); *Tarahumara* (Mexic); *Ora patru dimineaţa* (Anglia); *Şpilul* (Anglia); *Lovitura de graţie* (Franţa) şi *Olimpiada de la Tokio* (Japonia). De aceea le vom aborda numai pe scurt şi nu chiar pe toate.

Filmul ceh a fost o deziluzie; din partea regizorului Ştefan Uher *(Soarele în plasă)* ne-am fi aşteptat la mai mult decît o întoarcere spre clar-obscurul războiului. Că bisericile vechi slovace cu frescele şi tonul orgelor lor oferă pînă la urmă spectatorului o satisfacţie pur estetică, are prea puţin comun cu filmul.

Tarahumara, operă a regizorului mexican Luis Alcoriza, se ocupă de influenţa tehnicii noi asupra unor indieni mexicani rupţi de lume. Datorită superstiţiei şi izolării, un sat întreg răstălmăceşte diferite întîmplări naturale, atribuindu-le semnificaţii ameninţătoare, divine. Filmul însă nu are o pătrundere mai adîncă şi simbolismul său este destul de confuz.

Ora patru dimineaţa, care a obţinut aici Marele Premiu, a cîştigat mulţi prieteni şi pe Rue d'Antibes din Cannes. Totuşi acest film în episoade (care-şi expune scheciurile ce se desfăşoară concomitent, dar fără vreo legătură între ele, într-un montaj intermitent) este de fapt doar o continuare a tradiţiilor din *Sîmbătă seara,*



În filmul lui Bellochio, Cu pumnii în buzunar, izbeşte poziţia critică faţă de societatea italiană şi realismul robust, care-i dau posibilitatea autorului să simbolizeze printr-o soartă individuală împotmolirea unei pături a tineretului italian. În acest film s-a încercat din nou folosirea unor actori neprofesionişti. Unul dintre aceştia îl vedeţi în fotografia de mai sus.

CINEMA coala 4 fata 1

duminică dimineața de Karel Reisz. Filmul are multă sensibilitate, credem în existența personajelor, dar lipsește ceva. Este poate prea tipic englezesc ca să-l poți accepta cu insuficiente explicații. În orice caz, regizorul de teatru Anthony Simmons, al cărui debut cinematografic îl salutăm, s-a plasat în primele rînduri ale creației de film britanice.

Să nu ne mai oprim asupra filmului englez *Șpilul*. Fermecătoare, vie, această operă ar fi avut fără nici o îndoială un mare succes de public chiar și fără uriașa zarvă publicitară făcută în jurul ei.

Lovitura de grație, de scriitorul francez Jean Cayrol (între altele scenaristul filmelor lui Resnais, *Muriel* și *Noapte și ceață)*, este un debut neizbutit care dovedește din nou că un scenariu bun nu înseamnă numaidecît un film bun și că o idee literară nu înseamnă neapărat și realizarea ei filmică.

În afara unui singur cadru de la început, care înfățișează plecarea eroului din orașul său natal Magenta, filmul *O soție americană* (regia Gian-Luigi Polidoro, Italia) a fost turnat în întregime în America. (Polidoro își plimbă cu predilecție privirea italiană peste priveliști nonitaliene.) Cu un aparat ținut deseori în mînă, el urmărește călătoria eroului său (Ugo Tognazzi) printr-o Americă „ce nu poate exista decît în fantezia unui italian sărac". Rezultă un balet al superlativelor: în vîrtejul noului și al impozantului, al pestrițului și al înspăimîntătorului, bietul călător își pierde capul, și dorința lui de a înhăța o soție americană — și prin aceasta dreptul de a se stabili în țara visurilor sale — eșuează din cauza propriei sale conștiințe, a moralei care pare a fi fost moștenită atît de erou cît și de regizorul filmului. Un film deosebit de sensibil, deși deseori destul de impermeabil pentru neamericani.

Perle de pe fundul apei — Cehoslovacia (cinci scheciuri de cinci regizori tineri) — a fost, cum era de așteptat, un film bun. Regizorii sînt: Jaromil Jires, Vera Chytilova, Jan Nemec, Evald Schorm și Jiri Menzel, a cărui notorietate internațională se datorează unei creații actoricești (apărătorul din *Acuzatul*). Scheciurile n-au legătură, în afară de faptul că sînt ecranizările a cinci povestiri de Bohumil Hrabal, care de altfel a încercat, la o conferință de presă la Locarno, să ofere legătura care lipsește. Este vorba spunea Hrabal, despre „perlele sufletului omenesc", deseori trecute cu vederea în viața cotidiană, dar cu atît mai simptomatice pentru epoca noastră. În deosebi scheciurile, *Romanță* de Jires și *Moartea domnului Baltazar* de Jiri Menzel se situează sub semnul celor mai înalte cerințe artistice.

În afara acestor filme s-au mai prezentat la Locarno două pelicule în premieră absolută, constituind totodată

surpriza și suprema performanță a festivalului:

Who's Crazy (Cine-i nebun) de americanul stabilit la Paris, Allan Zion și *Pugni in tasca (Cu pumnii in buzunar)* de italianul Marco Bellochio, ambele marcînd debuturi regizorale. *Who's Crazy* ar merita un articol aparte; el reprezintă cea mai pozitivă dezvoltare a faimosului „New American Cinema". Zion a dat urmare unei invitații a lui „Living Theatre" din New York, exilat în Europa, de a folosi șederea involuntară a trupei într-o vilă de la Marea Nordului ca să realizeze repede un film. Cu ajutorul a numai cinci tehnicieni și a acestei trupe de actori, el a realizat în 12 zile, în acest unic decor, o poveste fantastică, al cărei punct de plecare este evadarea unor bolnavi mintali în libertatea lumii lor proprii. Nimic nu era scris, totul a fost improvizat. S-a stabilit numai, în mod teoretic, peisajul psihic în care se desfășoară evenimentele. Lăsînd cu totul la o parte faptul că filmul acționează din punct de vedere fotografic și auditiv deosebit de direct, se prezintă aici o operă de artă angajată atît de puternic din punct de vedere artistic și sociologic, încît orice viziune cinematografică va trebui, cred, să fie pe viitor influențată de aceasta.

Filmul lui Bellochio este o surpriză de alt gen. Aici nu se semnalează nimic nou ca tehnică cinematografică sau formă. Ceea ce frapează este poziția critică față de societatea italiană și realismul robust care-i dau posibilitatea regizorului de a simboliza printr-o soartă individuală împotmolirea unei pături a tineretului italian. Printre diferitele episoade ale dramei familiare expuse în film, găsim fragmente ale vieții de provincie italiene, scene de stradă, peisaje, obiceiuri. Nimic însă nu are caracter didactic, totul fiind vizibil numai pentru cel care vrea și poate să vadă.

S-a reproșat mereu că

Locarno n-ar fi un festival „mare".

S-a spus că atmosfera de vacanță de vară nu contribuie la o vizionare serioasă și în deosebi la un caracter comercial eficace. Dar Locarno se adresează mai ales tinerilor. Sub lozinca *Cinema e gioventu* (Cinematograful și tineretea) s-a desfășurat un seminar care a oferit unui grup mare de tineri din toate părțile Elveției nu numai posibilitatea unui schimb de păreri cu somitățile filmului prezente aici, dar și participarea la procesul de aprecieri. Astfel s-a decernat și un premiu al tineretului.

Deci Locarno nu este un festival mare. Dar cei care au împlinit 18 ani înțeleg cum trebuie organizat un festival, care sînt țelurile lui: schimb de informații, întîlnirea celor cu convingeri similare, pătrunderea dedesubturilor producției cinematografice, o înțelegere a tendințelor și, în fine, dorința de a reprezenta o vitrină a viitorului. La Berlin și la San Francisco, la Veneția și la New York, aceste principii se înțeleg de-abia acum. La Locarno ele sînt de mult o tradiție. De aceea, și în anul 1963, la Locarno n-a avut loc nici un reviriment.

Gideon BACHMAN



FILMUL — artă contemporană

cu ION OROVEANU despre:

STIL, OPINIE, CLARITATE

Nu l-am întrebat dacă ar dori să-și lărgească sfera preocupărilor abordînd regia de film, pentru că sînt convinsă că ar dori așa cum sînt convinsă că ar putea. Cred că i-ar merge de minune comedia „neagră", filmul de suspense sau de montare spectaculoasă — poate comedia muzicală — într-un cuvînt orice gen în care fantezia și umorul său de o factură cu totul deosebită să se poată desfășura în voie.

Despre film, Ion Oroveanu vorbește cu seriozitatea unui academician și cu franchețea și exigența unui tînăr cineast care nu are încă nimic de pierdut.

— Care sînt pretențiile dumneavoastră, principalele bineînțeles, față de filmul modern?

— Nu cred să am față de film alte pretenții decît față de oricare altă manifestare de artă...

— Și anume...

— STIL — OPINIE — CLARITATE. În general, din păcate, filmele românești îndeplinesc rar aceste calități și, și mai rar, pe toate trei la un loc. Raportul între efortul tehnic al realizării și tendința de a deveni operă de artă, este încă favorabil efortului tehnic. În privința stilului, excluzînd bineînțeles exemplele netipice, cred că cuvîntul hotărîtor este al regizorului. Fac această afirmație pentru a-mi manifesta totala aderență la acea formulă de film contemporan, singura după mine care, prin eliminarea suprapunerilor, duce către o operă de artă: filmul de autor. În această privință, cred că unul din puținii autori de film românesc este Gopo. Filmele sale sînt încă pline de contradicții, dar înainte de a fi **De dragul prințesei, S-a furat o bombă** sau **Harap Alb** sînt filme de Gopo.

— Foarte explicabil. Gopo este de fapt un autor. Filmul este al său, începînd de la idee, continuînd cu scenariul și sfîrșind cu regia.

— Nu știu de ce se poate vorbi în teatru despre regizori autori de spectacole și în film, nu.

— Există o mișcare a regizorilor de teatru înspre cinematografie. S-ar putea să fie foarte folositoare.

— Mi s-ar părea la fel de folositoare și o mișcare a regizorilor de film înspre teatru, angrenarea lor într-un fenomen de cultură socotit unul dintre cele mai interesante din Europa, putînd constitui un element tonic în evoluția lor artistică.

— Regizorii de film au o teorie a lor în ceea ce privește păstrarea specificului cinematografic



Printre tinerele frumuseţi care-l înconjoară pe erou, o veche cunoştinţă a noastră, Virna Lisi, de data asta candidată la mîna capriciosului Andrès (Marcello Mastroianni).

CASANOVA '70

Comandantului Andrès nu-i plac femeile, nu-l interesează. Sau cel puţin aşa pretinde. Îngrijorat, medicul îl sfătuieşte, pentru a evita o depresiune nervoasă, să-şi ia un concediu şi să se gîndească serios la o eventuală căsătorie. Din motive de sănătate!

O comedie italo-franceză, realizată în Eastmancolor, în care umorul este aşezat la loc de cinste. Acţiunea este condusă cu vioiciune de un Monicelli destul de inspirat, ştiind să pună întotdeauna accentul pe latura fantezistă a situaţiilor.



Şi o apariţie nouă pentru cititorii noştri, Liana Orfei.

şi o oarecare teamă de influenţele pe care le-ar putea suferi într-un eventual contact cu teatrul.

— Unul dintre numele cele mai sonore ale cinematografiei mondiale, Visconti, practică cu egală măestrie regia de film şi de teatru. În ceea ce ne priveşte, Ciulei, prin cele trei filme ale sale, neagă aşa-zisele pericole pomenite mai sus. De curînd, Lucian Pintilie a făcut un film cu foarte multe calităţi, dintre care aş nota-o pe cea mai importantă: **calitatea limbajului cinematografic** (adăugînd că Pintilie este un regizor cu formaţie de teatru, nu un om de teatru cu viziune cinematografică).

— Vă interesează filmul de actualitate?

— Cred că este cel mai interesant aspect al cinematografiei contemporane. Adeseori însă, cînd vorbim despre operele de artă contemporane, cu substrat contemporan, avem darul de a sintetiza fenomenul pînă la abstractizare... De fapt, în viaţă lucrurile se întîmplă aşa: noi muncim, şi de ce nu am recunoaşte-o, avem de învins încă multe greutăţi. Parcurgem o etapă importantă, avem însă mult de recuperat, avem şi ambiţii mari. Sîntem grăbiţi şi nu în sensul rău al cuvîntului... Trăim complicat pentru că, de fapt, căutăm modul de viaţă cel mai adecvat epocii noastre. Iubim complicat, din acelaşi motiv... Or, din toate acestea, autorii — în care includ şi pe scenarişti şi pe regizori — ne-au prezentat în cele cîteva filme cu problematică actuală, o contemporaneitate plată, falsă şi lipsită de interes pe toate planurile. O contemporaneitate în care munca este o glumă, iar dragostea arată ca visul unei provinciale de 12 ani... Cred că avem de-a face cu două defecte capitale. Primul ar fi că nu se caută, nu se tinde cu răbdare la o cercetare amănunţită, moleculă de moleculă, a unui singur fenomen, şi sînt preferate vederile de ansamblu. Al doilea defect cred că ţine de neştiinţa de a descrie realitatea aşa cum e, de a o **respecta** în ceea ce are ea mai reprezentativ pentru epoca pe care o parcurgem...

— Dumneavoastră sînteţi adeptul filmului de autor. Dar în condiţiile noastre, în care încă nu există un mare număr de autori-regizori, în care totuşi regizorul trebuie să lucreze pornind de la un scenariu scris de altcineva, ce posibilităţi există pentru realizări superioare?

— Există — cred eu — două căi principale. Una de tip fotografic, care transpune cu adaosurile tehnice, bineînţeles, materialul literar...

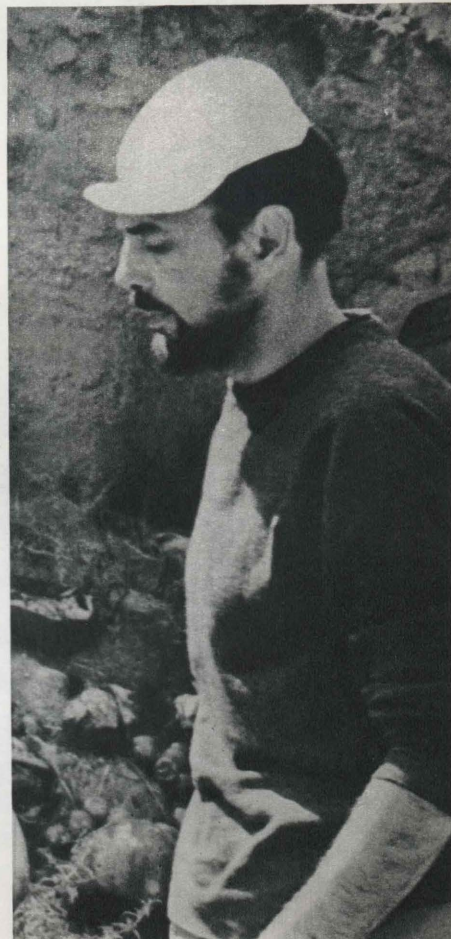
— Prefer să-mi vorbiţi mai mult despre a doua...

— A doua cuprinde mai multe condiţii. În primul rînd, se impune însuşirea materialului literar — care ori îmi este apropiat, ori nu, şi dacă nu, atunci mi se pare cinstit să nu fac filmul. Îndeplinind această condiţie, adică socotind că ceea ce scrie în acel scenariu îmi corespunde, îmi pot permite deci să vorbesc despre respectiva temă, după aceasta, intervine ca obiectiv principal găsirea sensurilor cinematografice. Iar pentru găsirea acestor sensuri, a limbajului cinematografic, mi se pare că regizorul trebuie să opereze în voie, cu aceasta împlinindu-se în mare măsură opera sa de creaţie.

— Adică are dreptul de a dispune cum crede de cuviinţă de acel material literar. Credeţi că scenaristul poate să fie de acord cu un asemenea drept?

— Trebuie să fie de acord. În măsura în care, repet, pornim de la concepţia că filmul este operă de autor, iar autor este numai regizorul. Aş putea să-ţi dau exemple şi din alte domenii ale artei. În arhitectură se colaborează cu inginerul constructor pe acelaşi plan. Nu vorbim însă despre o operă de artă arhitectonică decît în măsura în care ea aparţine arhitectului... Poţi să-mi spui că se mai construiesc şi poduri şi am să-ţi răspund că există şi opere cinematografice care traduc la nivel ingineresc opere literare. Şi nu exclud posibilitatea ca acestea să devină opere de artă... Dar nu ele constituie tezaurul cinematografiei....

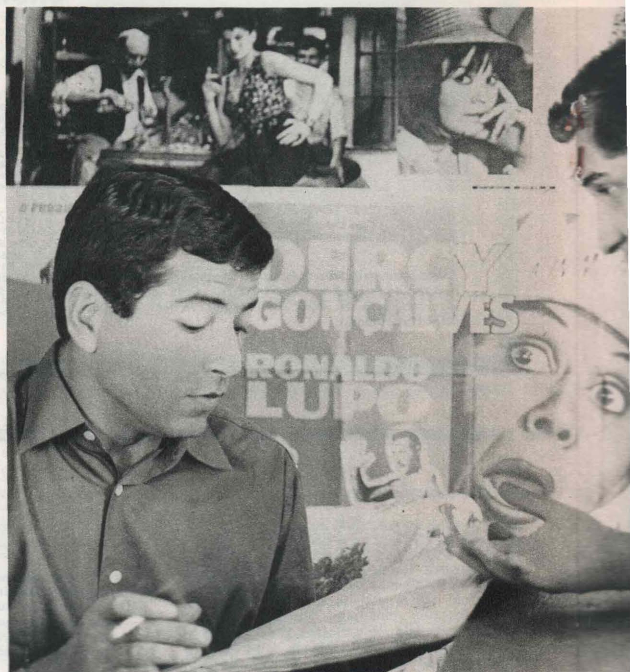
Eva SÎRBU



ION OROVEANU: grafică, pictură monumentală, scenografie de teatru („Cum vă place", „Opera de trei parale", „Dragă mincinosule", „Moartea unui artist", „Vedere de pe pod"). Scenografie de film (Anotimpuri, Harap Alb, Steaua fără nume).



Să comentăm resursele dramatice recunoscute ale actriței? Ori să apreciem în cuvinte expresivitatea chipului său, pe care fotografia îl relevă de la sine? Mai bine să spunem pur și simplu: Margareta Pogonat, interpreta principalului rol feminin din Meandre, film pe care îl realizează Mircea Săucan, după un scenariu de Horia Lovinescu și Ionel Hristea.

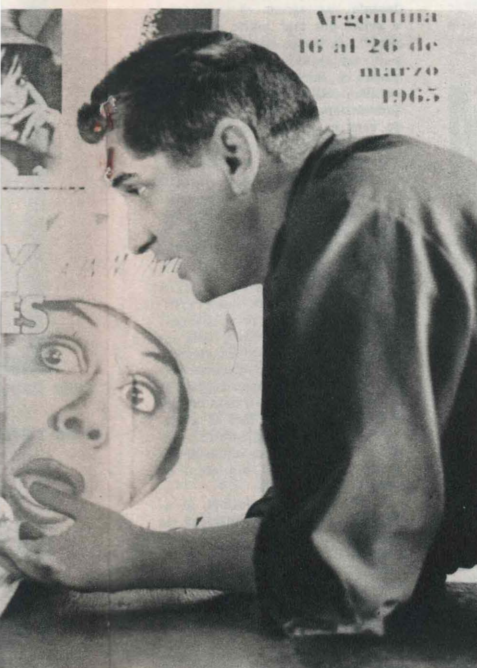


După succesul filmelor Soldați fără uniformă și La patru pași de infinit, regizorul Francisc perjoada războiului. Acum lucrează la coproducția româno-sovietică Tunelul în care va



Pia Oroveanu este autoarea schițelor de costume la filmul Steaua fără nume.

instantanee de la Buftea



...înit, regizorul Francisc Munteanu se întoarce la tematica sa preferată— ...că Tunelul în care va juca şi Ion Dichiseanu.



... nume.



Regizorul Geo Saizescu şi operatorul George Cornea sînt de părere că „Porţile pămîntului" pot fi deschise numai cu pieptul.

Fotografii de Aurel MIHAILOPOL.

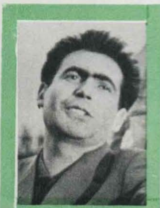


Cunoscuta actriţă Marina Vlady turnează în prezent pe platourile noastre, interpretînd rolul Monei din Steaua fără nume, ecranizare de Henri Colpi şi Al. Mirodan după piesa lui Mihail Sebastian.









DIALOG POSTFACTUM

cu IOAN GRIGORESCU şi MANOLE MARCUS

■ CINEAŞTII ŞI CRITICA ÎNTR-UN RAPORT... CRITIC ■ COPILUL ŞI APA DIN COPAIE ■ CARTIERUL VESELIEI DE LA SCENARIU LA FILM ■ ROMEO, JULIETA ŞI PERIFERIA ■ CONCURSURILE DE FRUMUSEŢE ■

— Nu ştiu dacă veţi fi de acord că cineaştii şi critica noastră de film se află acum într-un raport... critic. Şi că, mai ales, există foarte puţine contacte profesionale, schimburi de păreri între realizatorii de filme şi cei care-şi permit, cu mai multă sau mai puţină pricepere, să scrie despre ea. Pentru a încerca o soluţie şi sperînd că acesta va fi un început bun, vă propunem o discuţie despre filmul pe care tocmai l-aţi terminat.

IOAN GRIGORESCU: Eu nu cred că sîntem într-un moment critic. Ne aflăm doar la începutul stabilirii unor relaţii mai fireşti, mai juste. Pînă acum, critica cinematografică nu intrase în vreo contradicţie cu creaţia cineaştilor, pentru că se mulţumea cu o atitudine călduţă, neprofesională şi prin aceasta nu supăra pe nimeni devenind un element neglijabil. În momentul cînd ea a început să capete o oarecare personalitate, s-a creat acest „raport critic" care nu este decît momentul de început al unor noi relaţii.

— Această explicaţie, pornind de la un scenarist, e foarte stimulatoare pentru noi. Dar, ca să v-o iau înainte, aş spune că momentul e critic din mai multe motive — pentru că însăşi critica a devenit, cum aţi spus, „mai critică" şi pentru că, la rîndul ei, ea este criticabilă — cred nu atît din pricina judecăţilor de valoare emise, cît în ceea ce priveşte metoda...

I.G.: E adevărat. Avem o critică în mare parte empirică, nefundamentată teoretic, neizvorîtă dintr-o gîndire cinematografică proprie, prea puţin raportată la scopurile artei noastre **şi la ceea ce înseamnă critica cinematografică pe glob.**

MANOLE MARCUS: Şi mai există un aspect. Se face uneori critică din dorinţa de a privi neapărat lucrurile „foarte critic", însă cu o lipsă de profesionalism elementar în probleme de cinematografie şi de critică cinematografică, ajungînd la a arunca o dată cu apa din albie şi copilul, fără să se cunoască concepţia regizorului, tendinţele lui, fără să se înţeleagă lucrarea în esenţa ei, indiferent de reuşită.

— Dar cum e cu putinţă să apreciezi o lucrare „indiferent de reuşită"?

M. M.: Nu s-o apreciezi, ci s-o înţelegi. În funcţie de gradul de reuşită, datoria criticului este de a critica, dar în prealabil el este obligat să încerce să înţeleagă intenţia autorului.

I.G. N-aş vrea să rezulte că Manole Marcus militează pentru îngăduinţă — mai ales că discuţia noastră are loc înainte de premiera filmului **Cartierul veseliei**, iar textul apare după... În artă nimeni nu poate cere „iertare" şi cu atît mai puţin în cinematografie, unde circumstanţele atenuante acordate timp îndelungat duc la ratarea unor artişti şi la întîrzierea afirmării unei şcoli cinematografice româneşti.

— Cu asta cred că expunerea de motive şi de principii este satisfăcută şi de o parte şi de alta. Mi se pare că filmul dumneavoastră e unul dintre cele mai interesante şi mai reprezentative din acest an şi în general în cadrul efortului cinematografiei noastre de a se maturiza — iar meritul cred că aparţine atît scenariului cît şi regiei, deşi filmul a fost premiat la Mamaia numai pentru regie — care este într-adevăr la un nivel profesional deosebit. Dacă ar fi să facem totuşi unele diferenţieri, ele ar fi dictate mai degrabă de gradul de realizare a diferitelor părţi. De pildă, cred că în filmul dumneavoastră s-ar putea distinge trei secţiuni: o zonă construită cu un simţ al autenticităţii, al adevă-

...tul stabilirii ...ti, mai juste. ...cinematogra- ...eo contradic- ...ilor, pentru o atitudine ...lă şi prin a- ...imeni deve- ...bil. În mo- ...eput să ca- ...nalitate, s-a ...itic" care nu ...e început al

...e, pornind de ...e stimulatoare ...să v-o iau ...ă momentul ...lte motive — ...a devenit, ...i critică" şi ..., ea este criti- ... din pricina ...e emise, cît metoda...

Avem o cri- empirică, ne- ...ic, neizvorîtă ...nematografică ...portată la sco- **şi la ceea ce ...nematografică**

S: Şi mai exis- ...e uneori criti- ...privi neapărat ...itic", însă cu ...alism elemen- ...cinematogra- ...ematografică, ...o dată cu apa fără să se cu- ...izorului, ten- ...e înţeleagă lu- indiferent de

putinţă să a- „indiferent de

...reciezi, ci s-o de gradul de ...cului este de a ...alabil el este ...ă înţeleagă in-

...rezulte că Ma- ...ză pentru în- ...s că discuţia ...te de premiera veseliei, iar În artă nimeni ...are" şi cu atît ...tografie, unde ...ante acordate ...c la ratarea ...rzierea afirmă- ...inematografice

...expunerea de ...pii este satis- ...te şi de alta. ...mul dumnea- cele mai inte- ...ezentative din ...eral în cadrul ...rafiei noastre — iar meritul ...tit scenariului ...mul a fost pre- ...ai pentru regie ...văr la un ni- ...ebit. Dacă ar ...le diferenţieri, ...i degrabă de a diferitelor ...d că în filmul putea distinge ...construită cu ...ăţii, al adevă-

rului psihologic foarte sigur — familia muncitorilor, a celor doi Gheorghe Gheorghe, tatăl şi fiul, raporturile lui Gheorghe-fiul cu Cecilia şi cu rivalul său — această zonă e un întreg univers moral şi social întruchipat în caractere vii. Sînt apoi alte două „zone". Este zona, aş numi-o a unui anumit idilism — perechea a doua, cei doi adolescenţi, Dima şi Lia, şi cealaltă extremă, a figurilor negre, îngroşate grotesc (toate personajele negative), realizate cu ostentaţie.

I.G.: Cred că ai exagerat şi într-o privinţă şi în alta, atît în aprecierea a ceea ce filmul are pozitiv, cît şi în ceea ce el are negativ. Asta duce, de la sine, la anihilarea posibilităţii de a face o judecată gradată, mai la obiect, a filmului în cauză.

Filmul acesta s-a născut din dorinţa lui Manole Marcus şi a mea de a povesti despre tinereţea celor care astăzi sînt oameni în puterea vîrstei, despre o temă şi un mediu destul de „bătut" în artă şi în cinematografie şi înfăţişat adesea într-o formă foarte schematică. Noi am vrut — aceasta a fost intenţia noastră — să evităm schematismul care străbătea multe din filmele dedicate mediilor muncitoreşti (nu includ, fireşte, printre ele **Rocco şi fraţii săi** sau **Strada preeriilor** care, dimpotrivă, ne-au stimulat, ne-au dat curaj în combaterea schematismului). Cum am intenţionat să facem aceasta? În primul rînd, prin renunţarea la îngroşări, prin abandonarea ideii că albul a fost un alb imaculat şi negrul — negru infernal...

— Acolo unde aţi procedat astfel, rezultatele sînt foarte bune, dar...

I.G.:...şi — dă-mi voie — printr-o mare sinceritate faţă de subiect, faţă de lumea descrisă... Ne-a dat multă bătaie de cap, de pildă, un erou ca Gheorghe-fiul care, înţelegînd în felul său experienţa unuia sau a mai multora din jur — o experienţă grea, plină de insuccese şi de eşecuri în lupta pentru dreptatea muncitorească — ajunge la nişte concluzii care tind să ducă la pierderea lui ca element al unei clase înaintate — el îşi propune o căsătorie cu fiica cîrciumarului şi drumul lui pare a fi drumul parvenitului. În filmul nostru, se atinge pentru prima dată problema recuperării unui astfel de erou. Aceasta ne-a ajutat să demonstrăm că albul neimaculat este totuşi alb, dar că trebuia să-i observăm şi umbrele.

— Şi tatăl e construit după aceeaşi concepţie. El nu apare doar ca un schematic „muncitor înaintat", ci e totodată un om cu o viaţă proprie, trăită într-o mahala obscură, săracă, în împrejurări care n-au putut să nu-i deformeze unele trăsături...

I.G.: Exact, el are o anumită duritate... Dar şi candoare, duioşie... În genere, am vrut să nu se perinde pe ecran reprezentanţii unor noţiuni, ci oameni cît mai vii.

— Păcat că n-aţi fost totdeauna consecvenţi cu acest principiu.

I.G.: În acest mod se poate într-adevăr discuta. Şi atunci pot să spun că, în privinţa eroilor negativi, n-am reuşit întru totul nuanţele pe care ni le-am propus. Într-o serie de filme româneşti, personajele negative au fost mai bine înfăţişate decît în **Cartierul veseliei**. De exemplu, în **Setea**, primarul satului, interpretat de Ştefan Ciubotăraşu, în **Străinul** — pastorul întruchipat de Fory Etterle.

M.M.: Şi rolul lui Calboreanu şi cel al lui Măruţă din **Străinul**.

— Cred însă că se poate face o diferenţiere, în filmul dumneavoastră, şi în privinţa eroilor pozitivi.

I.G.: Din nefericire, scenariul unui film nu este destinat lecturii. Dacă s-ar citi scenariul — fireşte însă că nu trimit pe cei care văd filmul la lectura scenariului, care e o parte dintr-un roman pe care îl voi publica peste un an sau doi — dacă s-ar citi totuşi scenariul, s-ar vedea că în partitura celor doi adolescenţi, fiindcă despre ei cred că e vorba, existau posibilităţi incontestabile pentru o interpretare mult mai nuanţată. Maria Clara Sebök şi Adrian Moraru sînt înzestraţi cu sensibilitate şi cu talent şi e meritul lui Manole Marcus că i-a descoperit. Dar nu au putut duce pe umerii lor firavi tot greul scenariului. Şi atunci regizorul a fost nevoit să modifice dramaturgia, potrivit posibilităţilor actorilor. A trebuit să renunţăm la unele secvenţe, să refilmăm altele şi să simplificăm, uneori prin sărăcire rolurile, pentru a putea duce la bun sfîrşit filmul.

— N-aş fi de acord cu această explicaţie. N-aş fi de acord, fiindcă mi se pare că în această porţiune a filmului se face simţit un viciu de concepţie în primul rînd. Totul este pe acest plan prea frumos, prea studiat — şi se vede că aşa vor realizatorii — eroii merg încet, plutind, visători, aparatul îi urmăreşte şi el plutind, ca să-i învăluie în poezie, cuvintele pe care ei le rostesc sînt voit filozofice — cum e acea discuţie de pe pod despre diferite feluri de drumuri. Sînt prea multe lucruri de acestea adunate la un loc, iar dacă e să vorbim despre lipsa de experienţă a actorilor, am impresia că, dimpotrivă, pentru nişte actori mai puţin pregătiţi o asemenea partitură fără accidente, fără umbre este şi mai greu de interpretat...

I.G.: Dar nu puteam să răsturnăm concepţia asupra scenariului din cauza actorilor. Eroii respectivi trăiau într-o lume foarte dură, cu prea puţin lirism. Pe cei doi adolescenţi i-am privit însă ca pe nişte reprezentanţi ai purităţii dragostei.

— Există „reprezentanţi ai purităţii dragostei"?

I.G.: Da. Romeo şi Julieta! Însă Romeo şi Julieta care trăiesc într-un cartier muncitoresc, în preajma războiului...

— Dar în epoca în care trăiesc eroii, oamenii erau deja altfel construiţi decît personajele din literatura clasică.

M.M.: Dă-mi voie să te contrazic. Şi să precizez că în privinţa distribuţiilor în faţa regizorilor se pune o mare problemă, apare o mare dilemă cînd avem de înfăţişat pe ecran eroi între 16 şi 20 de ani. N-avem de unde să luăm actorii respectivi. Institutul nu pune la dispoziţie actori de această vîrstă, în schimb majoritatea filmelor presupun pentru cuplurile lirice interpreţi între 16 şi 20 de ani.

— Nu mi se pare că aceasta este problema, dar — în sfîrşit — alte cinematografii de unde iau actriţele şi actorii de această vîrstă?

M.M.: În străinătate se fac concursuri, se folosesc şi alte mijloace, de care noi nu dispunem.

— Deci interpreţi ar exista, dar n-avem cum să-i descoperim! Probabil că ei circulă pe stradă, dansează la casele de cultură etc...

M.M.: Cei de pe stradă n-au însă o pregătire profesională în această artă.

— Dar interpreţii neprofesionişti descoperiţi de italieni au o asemenea pregătire?

M.M.: Nu, nu o au, dar însăşi existenţa unor concursuri sau a altor forme de selecţie, prezentarea la aceste concursuri presupune anumite aptitudini... La noi nu există astfel de manifestări.

— Şi prin ce s-ar putea compensa această lipsă?

M.M.: Prin nimic.

— Atunci nu ne rămîne decît să propunem organizarea unor concursuri de frumuseţe, dacă aceasta ne poate satisface. Ce crezi însă, ca regizor, despre modul cum apar în film cele două extreme ale peisajului social? Ce-ţi revine, ca autor al filmului, din cele discutate?

M.M.: Eu sînt acela căruia i-a revenit organizarea materialului de viaţă, gradarea lui, echilibrarea părţilor componente. Filmul are o construcţie de tip frescă, cu foarte multe personaje. Mi-a fost greu, dacă nu chiar imposibil, să urmăresc o umanizare foarte atentă a tuturor personajelor şi era firesc ca personajele pozitive, aflate în centrul preocupărilor, să stea în focarul obiectivului, iar cele de la margine să fie mai slab realizate.

— Poate că mai firesc ar fi fost să fi renunţat complet sau să fi diminuat ceea ce nu intra direct în obiectivul dumneavoastră — întreaga galerie de patroni şi patroane, cu toate tribulaţiile lor, ca şi povestea celor doi adolescenţi.

M.M.: Dacă aş face filmul din nou, o serie de personaje ar dispare într-adevăr, ceea ce mi-ar da posibilitatea, în această perspectivă iluzorie, să mă concentrez asupra uneia sau alteia din liniile de acţiune.

— O asemenea economie în construcţia subiectului te-ar fi apărat poate şi de riscul — care se pare că te pîndeşte — al alunecării spre melodramatic sau spre o poetizare artificială.

M.M.: Este poate, în ce spui, o părere strict subiectivă, dar nu te pot contrazice. Poate ai dreptate, poate există în mine o tendinţă spre melodramatizare. Ceea ce am urmărit însă în acest film a fost tocmai sinceritatea — nu ştiu cît mi-a reuşit senzaţia de adevăr de viaţă — iarăşi nu ştiu dacă am reuşit — de aici distribuţia pe care am făcut-o, tendinţa mea de a filma în decoruri naturale, de a evita ceea ce este artificial şi prefabricat, de a mă preocupa în mod deosebit de adevărul psihologic printr-o îndrumare foarte atentă a actorilor.

— Chiar dacă discuţia noastră n-a reuşit altceva decît să facă cunoscute mai bine intenţiile pe care le-aţi avut şi pe care în mare parte le-aţi şi realizat cred că ea este un început încurajator pentru noua noastră rubrică.

Valerian SAVA

MERIDIANE

JURNALUL UNEI FEMEI ÎN ALB

„Inimile sensibile vor suferi o lovitură grea. Operaţii chirurgicale multe, sentimente mari risipite cu duiumul: nici nu mai ştii unde ţi-e capul de atîta suferinţă". Ironica frază nu ne aparţine, l-am citat doar pe criticul Pierre Marcabru care caracterizează astfel filmul lui Claude Autant-Lara intitulat *Jurnalul unei femei în alb*; „ca de obicei — spune criticul — Claude Autant-Lara pledează cu mîna pe inimă. Atitudinea teatrală, privirea tragică, emoţia covîrşitoare îi sînt principalii suporteri". Deşi cu aceste rezerve (cronicarul sus-amintit îi trece sub eticheta „a călca în străchini cu graţie şi dezinvoltură"), filmul îşi propune să dezbată o temă gravă: condiţia clandestină a avorturilor în ţări ca Franţa, condiţie care nenoroceşte nenumărate femei. Regizorul bravează o dată în plus cenzura galică şi nu ezită, pentru a-şi întări pledoaria, să se folosească chiar şi de imagini dintr-un documentar medical.



În atît de mult discutatul film al lui Autant-Lara, Marie-José Nat interpretează rolul titular, cu graţie şi farmec, cu talent şi inteligenţă.

CRONICA FILMULUI STRĂIN



TATĂL SOLDATULUI



UNCHIUL MEU



CINE EŞTI DUMNEATA, DOMNULE SORGE?



MARILYN



DUMINICĂ LA NEW-YORK



SATUL PLUTITOR

CONTRACRONICĂ

FESTIVALUL FILMULUI SOVIETIC

Film baladă sau film portret?

TATĂL SOLDATULUI: o producţie a studioului „Gruzia film". SCENARIUL: Suliko Jghenti; REGIA: Rezo Ciheidze; IMAGINEA: Lev Suhov. INTERPREŢI: Sergo Zakariadze, Ketevan Bociorisvili, Aleksandr Nazarov, Aleksandr Lebedev

În primul moment filmul lui Rezo Ciheidzde cheamă în amintire *Balada soldatului*. Într-adevăr asemănarea construcţiei subiectului (nu şi a faptelor care-l compun) este izbitoare. Ciuhrai istorisea peregrinările unui flăcău plecat de pe front acasă, într-o scurtă permisie, să-şi vadă mama. Drumul său lega între ele întîmplări diverse, oameni şi situaţii cu care se întîlnea eroul, marcîndu-i evoluţia sufletească, maturizarea. Filmul gruzin adoptă o modalitate similară de naraţiune; ne sînt povestite peregrinările unui bătrîn ţăran care străbate însă un itinerar invers: de acasă, spre front, ca să-şi vadă fiul, ostaş în armata sovietică. Şi el întîlneşte pe drum o sumedenie de oameni necunoscuţi, e antrenat de cursul tumultuos al vieţii.

De altfel nu numai jaloanele acestea invită la anumite apropieri. În ambele realizări şi epoca este aceeaşi (cu diferenţa că cel de-al doilea film nu se limitează la cîteva zile ci are o mult mai cuprinzătoare desfăşurare în timp) şi optica prin care se reflectă cumplita încercare materială şi spirituală impusă poporului sovietic de război. O idee comună, urmărită consecvent şi într-un caz şi în altul, este cea a aspiraţiei spre pace, spre o viaţă senină de muncă şi bucurii calme, care animă comportarea celor doi eroi.

O analiză mai atentă relevă însă deosebiri structurale între cele două filme. *Tatăl soldatului* nu e propriuzis o baladă, în ciuda facturii pronunţat narative a filmului. Evenimentele care se succed pe ecran servesc mai degrabă conturării unui portret decît descrierii unei evoluţii. Ceea ce se petrece cu bătrînul Gheorghi Maharaşvili are darul să ne familiarizeze cu un tip, să ne aducă tot mai aproape de fizionomia intimă a personajului. Nu asistăm însă la un proces interior: datele temperamentale sau caracterologice ies treptat la iveală fără să existe mutaţii, modificări psihologice decise de mersul evenimentelor.

Aprigul şi inimosul bătrîn, naiv poate în raport cu vîrtejul în care intră, dar plin de bun simţ, încăpăţînat şi ambiţios cînd se simte lezat, de o vitalitate robustă, simplu şi adevărat ca însuşi pămîntul de care e legat prin fire nevăzute, tatăl soldatului se dovedeşte pînă la capăt exact omul pe care l-am bănuit la început şi pe care îl cunoaştem apoi pe parcurs. În prima secvenţă, în timp ce nevasta îi face tot felul de recomandări pentru călătoria în care porneşte, el se apleacă în vie printre araci şi, metodic, grijuliu ca un cultivator pasionat, mîngîie frunzele, îndreaptă şi leagă firele. Ajuns în imediata apropiere a frontului, derutat de agitaţia din jurul lui, moşul nu poate trece pe lîngă un lan de grîu incendiat şi, uitînd de primejdie, de hitlerişti care se apropie, se repede cu mantaua să stingă focul, să salveze recolta. E un reflex absolut zadarnic, de o naivitate tristă, dar integrîndu-se perfect profilului eroului.

Către final, în episodul descoperirii unui lot de viţă de vie undeva, în Germania, filmul reia motivul iniţial al dragostei de pămînt, al grijii pentru ceea ce omul seamănă şi cultivă.

La spital, cînd i se anunţă că fiul s-a însănătoşit şi s-a reîntors la compania lui, eroul se încăpăţînează să controleze singur spusele infirmierului. Cercetează registrul cu toate că nu ştie să citească ruseşte, pătrunde prin saloane, repetă insistent întrebările şi explicaţiile, nu renunţă pînă nu se convinge că într-adevăr băiatul nu mai e acolo. Şi cu aceeaşi ambiţie îndărătnică pleacă să-l caute mai departe. La fel, mai tîrziu, se va încăpăţîna să se înroleze militar şi nici un argument nu-l va face să renunţe la hotărîrea sa.

Temperament vulcanic — ajunge o scăpărare pentru a-l face să izbucnească — Maharaşvili ascunde sub tăceri înşelătoare, o puternică febră lăuntrică. Personalitatea impunătoare a actorului Sergo Zakariadze — premiat în iulie la Festivalul de la Moscova pentru cea mai bună interpretare masculină — împrumută eroului filmului un farmec popular autentic. Mersul său e apăsat, cu paşi mari, cu picioarele zdravăn înfipte în pămînt. Are gesturi largi şi expresive (mîinile împreunate a neputinţă cînd nu ştie încotro s-o apuce după ce nu şi-a găsit fiul la spital; braţele întinse voiniceşte şi



Nu în scenele de război (deşi atmosfera e bine reconstituită) stă forţa acestui film-portret.

pieptul umflat cînd e gata să-și demonstreze vigoarea într-o trîntă dreaptă). Își subliniază apăsat gîndurile și vorbele și în tot ce face vibrează o omenie profundă, elementară. Cu jocul său de o rară naturalețe, protagonistul domină întregul film și, într-o măsură, izbutește să pună în umbră inegalitățile unui scenariu în care cîteva episoade remarcabile alternează cu destule altele plate.

Rămîne în amintire o secvență ca aceea a concertului de Anul Nou, dat în tranșee de un violonist, un acordeonist și un clarinetist, trimiși de la comandament să-i distreze pe ostașii din linia întîi. În ritmul săltat al melodiei gruzine cerute de subofițerul care conduce plutonul, aparatul descrie o mișcare lentă de-a lungul tranșeii și ne descoperă soldații dormind, frînți de oboseală. Oamenilor nu le arde de muzică, dar dacă tot au bătut drumul pînă aici, artiștii execută ordinul primit, ascultați doar de subofițer care, în cele din urmă, adoarme și el doborît de oboseală. Un alt moment emoționant prin adevărul dramatic al situației este cel în care bătrînul Maharașvili se zbuciumă pe lîngă o coloană de tancuri, strigîndu-și fiul cu nădejdea deșartă de a se face auzit. E noapte, silueta eroului se profilează prin fum și negură pe fondul întunecat al carelor de luptă, care trec mai departe, lăsîndu-l singur, abătut, copleșit de dor.

În ansamblu însă, filmul e departe de a atinge forța de observație asupra realității, adîncimea semnificațiilor și densitatea de idei a altor filme de război văzute în ultimii ani. Frontul și luptele sînt evocate banal, în imagini corecte, dar deja cunoscute, iar oamenii a căror traiectorie se întretaie cu cea a eroului sînt șterși, nu rețin atenția. Ei există în măsura în care servesc portretizării bătrînului. O tendință de a confecționa artificial situații-limită (ca în episodul primului contact cu ocupanții fasciști) lipsește unele părți ale filmului de veracitatea evocării. Cum spuneam, rămîne prezența valoroasă a protagonistului care ridică simțitor nivelul general al filmului.

Mihai LUPU





Unchiul dezrădăcinat — Jacques Tati — în zona unui confort ostil.

Pledoarie pentru emoție

UNCHIUL MEU, o coproducție franco-italiană. SCENARIUL și REGIA: Jacques Tati; IMAGINEA: Jean Bourgoin; MUZICA: Alain Romans, Franck Barcellini. INTERPREȚI: Jean-Pierre Zola, Adrienne Serventie, micul Alain Becourt, Lucien Fregis, Dominique Marie, Betty Schneider.

Film distins cu: Premiul special al juriului — Cannes 1958, Oscar-ul 1958 pentru cel mai bun film străin.

Compus cu claritate și grație, *Unchiul meu* (1958) este un film care se lasă citit foarte ușor și care, totuși, poate nedumeri foarte mult. El iese din aria obișnuințelor pe care le-a alimentat pînă acum comedia cinematografică, deosebindu-se și de marile modele mute — de la care, e limpede, a învățat mult — și de producțiile comice curente de astăzi întemeiate pe hazul dialogului, qui-pro-quo, încurcături și neînțelegeri în acțiune. Mijloacele pe care le folosește Jacques Tati pentru a obține rîsul sînt puțin obișnuite, ca și reacțiile pe care el caută să le provoace în conștiința spectatorului. Un cadru foarte caracteristic pentru film ne dă „formula" acestui tip de umor cinematografic inedit, un cadru foarte lung și static: ajuns acasă, domnul Hulot pătrunde pe ușa de intrare; vedem clădirea în întregime și ne amuzăm urmărind prin ferestrele scărilor și de-a lungul balcoanelor labirintul de ocolișuri și întortochieri pe care eroul este silit să-l străbată pentru a ajunge, în cele din urmă, la mansarda sa. Rîdem, desigur, dar altfel decît rîdeam atunci cînd Charlot mînca șireturi de ghete, în loc de macaroane, sau cînd Malec își vîra capul pe gura tunului pentru a descoperi de ce nu pornește ghiuleaua. Șocul comic mult mai puțin violent este în același timp învăluit într-o gingășie de nuanțe și o complexitate de sens neîntîlnită. Bătrîna casă, ticsită de cotloane și denivelări are hazul său plin de farmec, imaginea ei concentrează un studiu de comportare — îl definește pe Hulot, descriind lumea în care el se simte bine — și un mic studiu social, caracterizînd o mentalitate, un mediu, o ambianță — întreaga istorie a generațiilor care au construit această clădire și au populat-o apoi cu visurile, frămîntările, necazurile și bucuriile lor.

Comicul lui Tati se arată mai static, mai domol decît acela al marilor săi precursori. Acțiunii supradimensionate, hiperbolic, caricatural, creatorul lui Hulot îi substituie mersul firesc al vieții, cu ritmurile ei lente și accelerate, cu clipele ei de liniște și momentele de agitație. Intensitatea comică, forța revelatoare de contraste și contradicții care declanșează rîsul, se naște aici din puterea de pătrundere a privirii fixate asupra realității, din intensitatea neiertătoare a observației. Astfel Tati nu pășește în lumea fantastică a exagerărilor, ci rămîne foarte aproape de înfățișările banale, cît se poate de obișnuite, ale vieții reale, disecînd cu minuție de fin analist toate anomaliile ascunse sub aparența normalului.

Hulot este un fel de încurcă-lume, binevoitor, copilăros și foarte nepriceput în tot ce face; el este „unchiul meu", adică al puștiului care se plictisește de moarte în casa ultramodernă a părinților săi și nu-și regăsește veselia decît în compania năstrușnicului unchi. Hulot face legătura între cele două lumi din film: Parisul vechi gălăgios, dezordonat, pestriț, neglijent, incomod, palavragiu — dar foarte omenesc, foarte cald, foarte viu și Parisul nou, tăcut, geometric, dominat de psihoza confortului și a noului, uneori ridicol în pretențiile sale de modernitate și eleganță — un oraș confecționat absolut inuman, mort prin mecanizare, sterilizat de orice rămășiță de viață autentică. Este clar că Tati nu pledează pentru vechi împotriva noului, ci că el se ridică împotriva artificializării, că el acuză violent o anumită secătuire a vieții, uciderea amintirii și a emoției, în arhitectură, ambianță cotidiană, stil de trai, — proces născut din dezvoltarea negîndită și mai ales netrăită, a civilizației mecanice. Lumea la care se referă cineastul este, evident, lumea burgheză, condusă de religia confortului și de cultul obiectului. Priviți,



Decorul modern, prilej de amuzante gag-uri „Tati".

deci, locuința surorii lui Hulot, în care nu pătrunde nici un sunet viu ci zumzăie doar, obositor, tot felul de mașinării — locuință în care, un copil nu poate decît să se plictisească de moarte; priviți mobila aceasta nefirească, în care, pe bună dreptate, domnul Hulot nu își găsește locul; și rețineți lecția amară, grea de regrete, pe care Tati o dă vremii contemporane, atunci cînd arată, cu insistență acuzatoare, ciocanele pneumatice sfărîmînd chipul poetic al Parisului vechi.

În demonstrația sa liric-satirică, autorul *Unchiului meu* folosește mijloace destul de puțin întrebuințate în comedia cinematografică, dar care slujesc de minune viziunea sa originală. Decorul — real sau anume construit — devine un personaj viu, cu tot atîtea atribuții comice ca și eroii; dialogul, puternic influențat de experiența teatrului absurd, adună în fraze stereotipe chintesența platitudinilor uzuale; banda sonoră încearcă să împace virtuțile filmice ale acestei specii de dialog comic, cu forța de sugestie a muzicii și expresivitatea imaginii mute; și aparatul compune din mișcări și unghiuri de vedere, un fel de balet al culorii care învăluie întregul în grație și nostalgie. O faună de personaje cu identitate ușor de recunoscut populează universul fragil de meditații vesele și triste al lui Tati: omul de afaceri, grav, plin de sine și de importanța propriilor reușite, opac la tot ce nu ține de ritualul automat al rutinei sale; stăpîna casei, gospodină modernă, obsedată de bunăstarea obiectelor pe care le șterge zilnic de praf; femeia singură și ea modernă, uscată, bătrînă, extravagantă, posedînd printre altele un gigolo impunător, parcă descins din revistele de mode, capitolul „costume de vînătoare"; diverse categorii de funcționari subalterni, cu servilitatea lor diferit nuanțată, după gradul ierarhic... Toate aceste existențe poartă amprenta aceleiași lumi neautentice, în care totul se sprijină pe convenție socială și bunăstare ostentativă. Tati le preferă, hotărît, copiii, cu glumele lor răutăcioase, cățeii vagabonzi, sau locuitorii cartierului vechi, oameni visători și neîndemînatici, ca Hulot, naivi și lipsiți de griji ca ștrengarii maidanelor, liberi de prejudecăți și spontani în reacții, ca ceata de cîini fără stăpîn care se joacă, dimineața, în orașul încă pustiu.

Unchiul meu este o pledoarie pentru emoție, pentru un trai necontrafăcut, adevărat, pentru spontaneitate, — adică pentru o umanitate simplă, firească, fără ambiții absurde.

Ana Maria NARTI

Domnul Hulot în viziunea lui Jaques Tati e un personaj bonom, înlănțuit în țevi de plastic și butoane de bucătărie ultraautomatizată.



Elogiul eroismului algebric

CINE EȘTI DUMNEATA, DOMNULE SORGE? o coproducție franco-italo-japoneză.
REGIA: Yves Ciampi
SCENARIUL: Yves Ciampi și M. Arland
IMAGINEA: Emile Villerbue.
MUZICA: Serge Nigg.
INTERPRETEAZĂ: Thomas Holzmann (Richard Sorge), Hans-Otto Meissner (H.O. Meissner), Keiko Kishi (Baroana Sakurai), Jacques Berthier (Serge Branowski), Françoise Spira (Edith), Nadine Basile (rusoaica altă), Rolf Kutschera (Colonelul Wolf).

Filmul lui Yves Ciampi este o reconstituire realizată pe marginea unui material documentar de strictă autenticitate. Pașii doctorului Sorge, atîția cîți s-au mai putut dezgropa de sub dublul văl al conspirației și uitării au fost urmăriți cu grijă de-a lungul a trei continente. Pelicula conține, în ansamblul ei, senzația acestei căutări febrile, o transmite spectatorului sub ochii căruia are loc reconstituirea aproape arheologică a uneia dintre cele mai tulburătoare personalități din cîte a cunoscut istoria celui de al doilea conflict armat mondial. Trebuie să remarcăm, de la bun început, că cineaștii francezi, italieni și japonezi, autorii acestei coproducții, au realizat astfel o fericită concordanță între natura subiectului ales și formula artistică, menită să-l exprime cinematografic. Ei nu s-au lăsat furați de caracterul spectaculos — exterior al vieții lui Sorge (despre care se spune că ar fi fost un om cu un deosebit farmec personal), ci apropiindu-se cu respect de existența sa uluitoare, au încercat să-i creioneze fizionomia lăuntrică cu aceeași conștiinciozitate cu care i-au înregistrat urmele risipite prin lume. În viziunea lor, doctorul în științe politice, fost profesor la universitățile din Frankfurt și Hamburg, membru al partidului nazist, cunoscut ziarist și diplomat al celui de al III-lea Reich, în realitate un „as" al serviciului sovietic de informații, nu este numai un profesionist inteligent, activ și abil, dotat cu curaj și prezență de spirit, apt să înfrîngă oricînd, orice fel de piedici pentru a-și duce la bun sfîrșit misiunile. El este totodată reprezentantul conștient al unei noi concepții despre lume, a unei noi cauze sociale în numele căreia militează undeva în cel mai înaintat avanpost. Sorge se conturează astfel ca un erou, dar eroismul său are o natură deosebită. Este eroismul rece, lucid, algebric al omului care calculează și prevede totul, inclusiv propria sa pieire și care își conduce acțiunile cu calm și precizie pînă în ultima clipă. Este eroismul luptătorului animat de o nezdruncinată credință în cauza pentru care se jertfește.

Actorul Thomas Holzmann s-a dovedit interpretul ideal pentru un asemenea personaj. El ne-a înfățișat un Sorge energic și intransigent, cu fizionomie aspră, cu priviri tăioase, severe, cu un zîmbet meditativ și ironic. Se impune însă în mod deosebit felul în care Holzmann a redat două din trăsăturile fundamentale care l-au caracterizat pe Sorge: puterea acestuia de-a dreptul miraculoasă, de a se dedubla îmbrăcînd în funcție de fiecare împrejurare o conduită deosebită, de parcă în el



Frumoasa gheișă nu bănuiește că se află alături de omul care peste cîteva minute va schimba cursul războiului.

ar fi sălășluit mai mulți oameni, și voința neabătută de a-și servi patria, ascunsă — asemeni unui fluviu subteran, îndărătul fiecăruia dintre aceste chipuri deosebite. În localurile pestrițe, Sorge este un petrecăreț pornit pe orgii, al cărui surplus de vitalitate, de energie, se exteriorizează prin gesturi largi, antrenante. În incinta ambasadei germane din Tokio, se comportă cu tactul și cu ponderea unui diplomat de clasă, pentru ca imediat după aceea, exercitîndu-și meseria de ziarist să îmbrace împreună cu obrăznicia, toate celelalte atribute ale profesiei. Pe puntea iahtului, Sorge îl înfruntă pe colonelul Fujimori, șeful serviciului de contrainformații, adversarul său direct, de pe pozițiile intelectualului de rasă, căruia i s-a adus o ofensă dar care refuză să se coboare pînă la a riposta, așa cum se cuvine, preferînd să-și măsoare adversarul cu priviri pline de milă și dispreț. În mijlocul colaboratorilor săi din grupul Ramsay, el redevine soldatul perfect conștient de rolul său în complicatul mecanism al istoriei.

Eroii filmului se află în raporturi dramatice precise, riguros determinate. Cei doi adversari reali care se înfruntă, doctorul Sorge și Colonelul Fujimori se situează la antipozi nu numai prin poziția pe care o ocupă unul față de celălalt, ci prin însăși structura caracterului lor. Sorge este un inventiv, un artist, o fire dinamică, sclipitoare, dîrză și în același timp exuberantă; Fujimori — un temperament potolit, un spirit mediocru, lipsit de orice urmă de fantezie, un funcționar mărginit, corect și conștiincios. Și totuși, printr-o ironie a vieții însăși, dacă Sorge poate fi comparat cu stînca dură de care s-au spulberat valurile, atunci Fujimori nu este altceva decît picătura de apă care căzînd timp îndelungat mereu în același loc cu o regularitate diabolică, a sfîrșit prin a-i măcina temeliile.

Care a fost soarta lui Sorge? Portretele unor oameni care au trăit în preajma lui, în general personalități cunoscute în arena politicii de acum un sfert de veac, se perindă de-a lungul unei pelicule plină de umbre, ca însăși memoria omenească, rostind declarații ciuntite, contradictorii. Vorbește și Hans Otto-Meissner, fost atașat la ambasada germană din Tokio și șef al protocolului în perioada cînd Sorge se afla acolo (rolul lui Hans Otto-Meissner este jucat de el însuși într-o manieră puțin cam teatrală). Unii susțin că doctorul Sorge a fost spînzurat în închisoarea din Tokio, în ziua de 7 noiembrie 1944. Există chiar și un mormînt pe care se află săpat numele său. Baroana Sakurai, o fostă agentă a lui Fujimori și totodată una din iubitele lui Sorge, cu care acesta a avut o interesantă convorbire despre spionaj cu puțin înainte de arestare, refuză orice declarație. Ea afirmă că Sorge e mort, că toți sînt morți, dar o face cu o ostentație care te împinge să crezi contrariul. Alți martori refuză cu îndărătnicie această ipoteză. Ei susțin că Sorge n-a fost executat, că trupul său neînsuflețit n-a fost văzut de nimeni. Cine are dreptate? Poate nici unii, nici alții, poate și unii și ceilalți; urmele discontinue imprimate de Sorge în zbuciumata sa trecere pe planetă se dizolvă în spațiu și timp, lăsînd după ele o singură certitudine: aceea că în culisele întunecate ale celui de-al doilea război mondial, el a avut sclipirea intensă și enigmatică a stelelor de mărimea întîi.

M.M.

Recidivă

MARILYN, o producție a studiourilor americane.
PREZENTATOR: Rock Hudson.
INTERPREȚI: Marilyn Monroe, Bette Davis, Carry Grant, Robert Mitchum și alții.

Să greșești e omenesc, se spune. Dar să repeți conștient greșeala, nu-i diabolic?

Cei care au considerat-o pe Marilyn Monroe doar o atrăgătoare „sexy" cu coapse pline și obrăjor nostim, au nedreptățit-o. Actrița a demonstrat, nu o dată, că e capabilă și de altceva decît de reclamă pentru paste dezodorizante și bijuterii Tiffany. Și-apoi, ultimul act al comediei. Un om jignit de o publicitate agresivă, un artist nedreptățit, s-a sinucis. Faptul divers a devenit senzație pentru că era într-adevăr senzațional ca o femeie răsfățată, un star în plină



de omul care

îndelungat mereu
regularitate dia-
a-i măcina teme-

parta lui Sorge?
oameni care au
i, în general per-
în arena politicii
le veac, se perindă
pelicule plină de
emoria omenească,
ciuntite, contra-
şi Hans Otto-Meis-
ambasada germană
al protocolului în
rge se afla acolo
Otto-Meissner este
tr-o manieră puţin
i s-ştin că doctorul
urat în închisoarea
a de 7 noiembrie
şi un mormînt pe
numele său. Ba-
fostă agentă a lui
tă una din iubitele
re acesta a avut o
rbire despre spio-
ainte de arestare,
laraţie. Ea afirmă
că toţi sînt morţi,
ostentaţie care te
i contrariul. Alţi
îndărătnicie această
că Sorge n-a fost
ul său neînsufleţit
e nimeni. Cine are
nici unii, nici alţii,
ilalţi ;urmele discon-
de Sorge în zbuciu-
e planetă se dizolvă
, lăsînd după ele o
ine: aceea că în
te ale celui de-al
ondial, el a avut
şi enigmatică a
mea întîi.

M.M.

şi obrăjor nostim,
. Actriţa a demon-
că e capabilă şi de
e reclamă pentru
nte şi bijuterii Tif-
imul act al comediei.
o publicitate agre-
dreptăţit, s-a sinucis.
devenit senzaţie pen-
devăr senzaţional ca
tă, un star în plină

strălucire să dispară astfel. O biografie postumă oferea producătorilor hollywoodieni, vinovaţi în mare măsură de acest tragic desnodămînt, şansa de-a-şi repara eroarea şi a ne spune — în sfîrşit — adevărul despre M.M. Dar se vede că stelele n-au parte de adevăr. Malle a vrut să desprindă vălul de pe mitul Bardot, dar *Viaţă particulară* s-a oprit la jumătatea drumului dintre un emoţionant poem tragic şi o banală povestire de culise. Epilogul cazului Marilyn e cu atît mai tragic cu cît se aşază definitiv ca o lespede. Cine va mai îndrăzni să reabiliteze, după acest sacrilegiu, amintirea actriţei? Iat-o zîmbind convenţional de pe ecranul panoramic, color, în zeci de feluri, din faţă, din profil, o dată mai fotogenică, altădată mai puţin. Iat-o pozînd în faţa obiectivului cinematografic pentru magazinele de modă, cîntînd cu o voce atrăgătoare cupletereclame pentru bijuteriile Tiffany, dansînd lasciv printre piraţi şi rostind pe muzică un spiritual buletin meteorologic tropical (singurul moment spiritual din toată avalanşa aşa-ziselor comedii prezentate aici). Iat-o apărînd proaspătă dintr-o piscină spectaculoasă, într-un cuvînt repetînd, în tendenţioasa culegere oferită de Hollywood, tot ce a fost silită ani de-a rîndul să facă aici pentru reclamă ieftină. Tot ce a detestat la un moment dat să mai facă, atunci cînd şi-a dat seama că există în ea şi altă forţă decît arma seducerii — pe ecran — a unor fermieri care, pe lîngă oi, cornute şi orătănii, îşi doresc în ogradă şi un „înger blond" cu şold îmbietor.

Producătorii (pentru că e clar, de o concepţie regizorală nu poate fi vorba în acest montaj comercial) şi-au impus gustul lor de adolescenţi obsedaţi ce decupează din magazinele erotice siluetele „sexy" cu care-şi împodobesc dormitoarele. Nimic din ceea ce însemna *actriţa* Monroe, ci doar starleta de duzină. Celebrul rol (cu atîta intensitate tragică realizat de ea) din *Misfits* (după Arthur Miller) nu există aici. Din *Niagara* s-a ales un fragment penibil, care în filmul respectiv îşi avea poate raţiunea lui, dar care ciopîrţit aşa, e doar trivial. La fel momentul unei comedii oarecare avînd cadru un transoceanic şi drept „clou" trecerea unor coapse voluptuoase printr-un oberlicht prea strîmt, sub privirile perverse ale unui băieţel precoce. Din *Şapte ani de căsnicie*, singura scenă aleasă e tocmai cea ironizată de Wilder, caricatura femeii fatale aşa cum o vede, în imaginaţia excitată de literatura erotică, editorul. Doar două mostre, şi acelea zgîrcit oferite în acest film, sînt de natură să amintească actriţa care a fost Marilyn. Unul este rolul din *Rîul morţii*, celălalt din *Cum să te măriţi cu un milionar*, un personaj uşor sofisticat, vădind spiritualа actriţă de comedie care fusese Monroe. Şi care nu reiese nici din fragmentul nesemnificativ ales, al altei comedii strălucite *Unora le place jazzul*. În rest, trăsuri cu flori şi bărbaţi galanţi, din mijlocul cărora ţîşneşte, ca un lotus efemer, în mijlocul celei mai artificiale reviste de pe Broadway, superba Marilyn. E drept să rămînă doar atît pentru posteritate din acest tragic mit al zilelor noastre?

Alice MĂNOIU



Cum de n-au putut înţelege nimic din această privire intens dramatică a actriţei cei care au mistificat biografia ei? (Marilyn Monroe şi Tony Curtis — în travesti: Unora le place jazzul).

În orice situaţie, Jane Fonda are haz, are farmec şi — ceea ce constituie poate secretul acelui farmec — inteligenţă. Aici, în fotografie, alături de Rod Taylor.



Passe-partout

DUMINICĂ LA NEW-YORK o producţie a studiourilor americane.
SCENARIUL: Norman Krasna.
REGIA: Peter Tewksbury.
IMAGINEA: Lee Tover.
MUZICA: Peter Nero.
INTERPREŢI: Jane Fonda, Cliff Robertson, Rod Taylor, Robert Culp, Jo Marrow.

Există filme cu mai multe calităţi decît defecte şi filme cu mai multe defecte decît calităţi. Există filme mediocre. Filme bune. Proaste. Urîte. Frumoase. Există fel şi fel de filme şi despre toate se poate vorbi, se poate scrie, se poate argumenta pro sau contra, se poate „combate". Dar există o categorie invulnerabilă, imbatabilă, invincibilă: filmele drăguţe. Pentru că ce-i poţi face unui film drăguţ? Cine are inima sau îndrăzneala să combată un film drăguţ? Iar *Duminică la New York* este un film drăguţ. Ca ambalajele cu pisicuţe sau trandafiri ale cutiilor cu bomboane fondante, sau ca acadelele cu care se şi înrudeşte prin culoare. Dar ce lecţie amuzantă despre cum se poate face film din nimic şi despre nimic!

Înaintea filmului a fost piesa dramaturgului american Robert Merrick, o piesă bulevardieră de succes, cum sînt cel mai adesea piesele bulevardiere. După piesă, Norman Krasna a scris un scenariu. După scenariu, Peter Tewksbury a făcut filmul care se numeşte aşa cum se numea şi piesa şi care, probabil, că-i seamănă întru totul, pentru că nu văd motivul pentru care s-ar fi operat mari schimbări asupra unui text de mare succes.

Duminică la New-York este o comedie amuzantă, naivă şi simplă, care se vrea „o bucăţică de viaţă aşa cum e ea", dar privită dinspre profilul ei comic. O comedie în care, aşa cum s-a mai întîmplat şi în alte comedii, femeile doresc neapărat să se mărite, iar bărbaţii cedează, — dar numai la urma urmelor — acestei dorinţe, o comedie de situaţii cu pretextul unei fecioare de 22 de ani care, părăsită de logodnicul ei fiindcă e fecioară, vine pentru o duminică la New York să-şi amăgească puţin dezamăgirea (de unde şi titlul).

În ultimă instanţă, filmul lui Tewksbury reînvie cele mai vechi şi verificate scheme ale comediei uşoare americane de bandă rulantă şi succes de casă. Schemele cu eroi pozitivi de tot felul: băieţi buni, dar timizi sau stîngaci, ghinionişti norocoşi, etc. etc., dar oricum băieţi buni, care iubesc fete drăguţe, blonde etc., etc.; care locuiesc în apartamente vaste, asemănătoare localurilor de perdiţie şi se distrează în localuri de perdiţie mici şi intime asemănătoare apartamentelor de locuit... Schemele cu încurcături amoroase dar nevinovate şi, bineînţeles, cu happy-end.

Dar, pentru că din fericire există şi un „dar", *Duminică la New-York* are umor, fără de care ar fi fost insuportabil, şi o are pe Jane Fonda, fără de care ar fi fost plictisitor de moarte. Nici o intenţie de a despuia piesa de meritele sale, dar trebuie spus că în film umorul şi Jane Fonda devin cam una şi aceeaşi persoană. Fiica lui Henry Fonda a preluat de la tatăl său, împreună cu ochii şi nasul puţin în vînt, acel farmec deosebit care permite unui actor orice mişcare în faţa aparatului de filmat, gestul cel mai comun sau cel mai stîngaci, zîmbetul cel mai convenţional cu putinţă. În orice situaţie ar fi pusă, Jane Fonda are haz, are farmec şi — ceea ce constituie poate secretul acelui farmec — inteligenţă. Inteligenţa gestului, a privirii, a tăcerii subtile, a poantei rostite. Graţie ei, unele situaţii care ar fi atins uşor vulgarul, reuşesc să-şi păstreze ţinuta comică, graţie ei şablonul fetei „drăguţe" şi cuminţi capătă o înfăţişare omenească, suportabilă, şi, poate că tot graţie ei — spunem poate pentru că s-ar putea să fie vorba şi de o intenţie regizorală — jocul puţin cam pantomimic al celorlalţi capătă un sens şi o explicaţie. Jane Fonda joacă nuanţat şi mobil. Mişcările sînt dense, complete, de la gestul început şi pînă la sfîrşitul lui, sînt zeci de faze intermediare, uneori neaşteptate. Jocul celorlalţi este sacadat, trecerile de la zîmbet plin la expresie serioasă, sau de la mişcare la imobilitate se face brusc, după tehnica vechilor comici, deşi nu cu măestria lor. Şi din contrapunerea acestor două stiluri de interpretare rezidă de cele mai multe ori întreg hazul unei situaţii. Cînd Annelyn — Jane Fonda — se luptă cu disperare să-şi desprindă broşa de buzunarul domnului din autobuz, în timp ce domnul priveşte zîmbitor şi nemişcat, ca un sfinx, pe fereastră, nu situaţia în sine trezeşte rîsul — o broşă s-a agăţat de un buzunar — ci contrastul dintre agitaţia inutilă şi disperată a fetii, şi liniştea zîmbitoare şi calmul satisfăcut al domnului. Din păcate, hohotul de rîs nu izbucneşte întotdeauna în faţa situaţiilor de un comic mai subtil, ci mai cu seamă atunci cînd eroul primeşte resemnat un jet de apă în obraz sau un pumn care-l face titirez. Ceea ce dovedeşte o dată în plus, cît de automate sînt reacţiile noastre şi ce bine cunoscute sînt ele producătorilor de comedii uşoare.

Regizorul a dorit — cine nu doreşte asta — să mulţumească toate gusturile. Pentru amatorii de gaguri vechi: apa în obraz, un pantof alb şi unul negru etc., etc.; pentru cei care nu reacţionează la asemenea poante există şi scene de umor subtil şi pentru toată lumea, chipul drăgălaş şi jocul plin de vervă, al Janei Fonda.

Şi filmul va place tuturor. Mai mult unora, mai puţin altora, dar o să placă. E uşor, e colorat, e cinemascop şi are, ceea ce pentru un film „drăguţ" reprezintă cheia succesului, calitatea de a te lăsa după un ceas şi jumătate la fel de plin sau la fel de gol spiritualiceşte cum erai şi înainte de a-l fi văzut. Este şi asta o artă. Sau o meserie. Sau o afacere ca oricare alta.

Emil NICOLAU

GALA FILMULUI VIETNAMEZ

APE ŞI OAMENI

SATUL PLUTITOR — o producţie a studiourilor din R. D. Vietnam; SCENARIUL şi REGIA: Huy Thanh, Tran Vu. INTERPRETEAZĂ: Minh Neguyet, Tra Giang, Tu Buu, Tran Ngoc

Vastele raporturi dintre om şi natură au constituit o permanentă tentaţie pentru artist. Uneori el le-a înfăţişat aspectele paşnice, frăţeşti, aşa ca în „Robin Hood", sau ca în poveştile noastre cu haiduci. Alteori le-a surprins caracterul duşmănos, adînc antagonic. Ne amintim pămîntul mistuit de arşiţă, deasupra căruia praful dens, stîrnit de vînturi, plutea zile întregi şi de pe care, fermierii lui Steinbeck, alungaţi de o justiţie crudă şi-au început dramaticul exod, călăuziţi de mirajul unor pămînturi mai bune („Fructele mîniei"). Recenta producţie a studiourilor din Hanoi înfăţişează un asemenea pămînt ostil. Filmul este, de fapt, povestea unui sat situat pe una din insulele rîului Roşu. Vreme de opt luni pe an, rîul îşi revarsă apele. Ogoarele şi grădinile se preschimbă atunci în mlaştini imense. Singure colibele de bambus cu pereţii umezi şi cenuşii rămîn dîrze şi încăpăţînate deasupra şuvoaielor galbene. În colibe, oameni, cu feţe întunecate şi ele umede parcă, aşteaptă cu o răbdare supraomenească retragerea apelor. De cînd durează această încleştare? Cuvintele bătrînului ţăran orb, care îşi sacrifică arborii de bambus plantaţi de fiii săi morţi în lupta de eliberare a Vietnamului, ne lasă să înţelegem că de foarte de mult. Poate de secole.

De îndată ce ideile generoase ale socialismului au prins rădăcini, locuitorii satului plutitor au înţeles că omul singur, izolat, nu va putea învinge niciodată natura. Ţăranii îşi unesc forţele: construiesc împreună un dig, un sistem de irigaţie, disciplinînd astfel apele sălbatice ale fluviului.

Privit în ansamblu, filmul constituie o imagine care ne aminteşte Egiptul antic. Soarta ţăranului vietnamez, în starea la care a fost redus de colonialism este similară celei a felahului, din perioada premergătoare construirii vastului sistem de irigaţii.

Satul plutitor conţine toate premizele unei reuşite cinematografice şi filmul, judecat în ansamblu, vădeşte multă străduinţă în acest sens. El caută mai ales să creeze chipul unui erou colectiv, al masei, animată de un ţel unic. Subordonaţi acestui imperativ artistic, eroii filmului apar conturaţi după tehnica schiţei, definindu-se şi diferenţiindu-se în funcţie de idealul comun, pe fundalul unei naturi sălbatice, luxuriante, pline de vigoare şi viaţă. Marele rîu determină în sufletele oamenilor spaima sau scepticismul, setea de luptă, încrederea în ei înşişi, unindu-i pe toţi într-un colectiv hotărît să-l înfrunte şi să-l înfrîngă. Există în film şi o temă ibseniană, o „Nora" aparţinînd unor alte coordonate geografice şi istorice, care şi-a părăsit căminul pentru a se dedica muncii obşteşti. Bărbatul ei o cheamă de cîteva ori acasă, prin emisari, dar femeia nu răspunde chemărilor. Păcat că din pricina abundenţei materialului tema n-a putut fi decît creionată. Ne-ar fi interesat ipostaza ei modernă în condiţiile specifice Vietnamului de astăzi, dar scopul filmului pare altul. Conflictele interioare, şovăirile, căutările eroilor au fost redate cu acurateţă de un bun colectiv de actori.

E.N.

CONTRA CRONICA

B.B., M.M., X.X.

Citesc în numărul 8/1965 al revistei noastre, la rubrica „Dialog", opinia unei necunoscute corespondente din Piteşti — Maria Popescu — care găseşte „admirabilă" contracronica subsemnatului la *Climate*, adăugînd că prin rîndurile acelea „s-a făcut dreptate unei mari actriţe, Emmanuèle Riva"... Fireşte, aprecierea nu e de natură să ne întristeze — deşi am depăşit vîrsta mentală cînd adjectivele, de orice fel, fie şi injurioase, ne loveau decisiv, în adîncul inimii. Poate e orgoliu în ce scriu aici dar — cum spunea foarte frumos, de curînd, Vladimir Streinu — e bine să ajungem în faza în care prin orgoliu ne vindecăm de orgolii. Nu mai sîntem naivi: Maria Popescu din Piteşti ne poate găsi „admirabili", tovarăşul X ne poate arunca peste umăr că sîntem „detestabili", iar Y ne poate găsi chiar greşeli de sintaxă. Grădina e mare şi fiecare produs al ei merită întîmpinat mai întîi cu un surîs... Serios vorbind, dacă există ceva care ne-a frapat cu adevărat în părerea corespondentei nu este adjectivul ci convingerea — atît de naivă — că prin articolul acela „s-a putut face dreptate" unei mari actriţe. Nici vorbă că nu am făcut dreptate,



E drept ca pentru Hamlet să nu vedem ce a făcut maestrul în Profesorul Weir? (Laurence Olivier şi Simone Signoret)

pentru că cronicarii nu pot face aşa ceva niciodată. Cronicarii nu sînt judecători, ci avocaţi în instanţă. Ei pledează, apără sau acuză, pun în discuţie indiscutabilul, nu dau sentinţe decît dacă vor cu orice preţ să fie caraghioşi — şi, să admitem, unii îţi lasă impresia că lucrează sub impulsul unei asemenea obscure ambiţii, pe cît de nemărturisită în adîncul lor, pe atît de evidentă, nouă, la suprafaţă. Sentinţele — e unanim acceptat — le dă acel măreţ judecător cu barbă albă, Timpul. De aceea ele ne rămîn necunoscute.

Susţin, deci, că marilor artişti, cronicarul nu le poate face nici dreptate, nici nedreptate. Şi nu numai din cauza naturii „judecăţii de valoare". Ci mai ales din cauza marilor artişti. Ei înşişi, cred eu, impun un regim de nedreptate la care — de cele mai multe ori — ne supunem, neputînd nicicum să-l îndreptăm. Nedreptatea pe care se bizuie dumnealor se numeşte fascinaţie. Fascinaţia e un proces, în esenţă, nedrept, neraţional, nedemn, dar fără acest fenomen de tulburare a gîndirii, de umilire a ei, lumea ne-ar apare mai săracă, mai urîtă şi de aceea — omeneşte, adică sentimental — trebuie să-l acceptăm, să ne bucurăm din cînd în cînd de avantajele lui, şi să nu-l hulim. Nu e cea mai strigătoare nedreptate de pe pămînt, la ora aceasta. De altfel, fascinaţia în faţa lui B.B. sau M.M. sau X.X. apare ca o greşeală derizorie, de puştan, la care pînă la urmă — cam pe la 80 de ani, cînd lucizi vom adormi cu bărbia sprijinită în baston — ne vom gîndi cu nostalgie, ca la orice greşală de pe vremea copilăriei. Căci fascinaţia e un vestigiu durabil din copilăria spiritului, după cum apendicele (şi nu numai ultima vertebră) — susţin unii anatomişti fantastici — e o rămăşiţă de pe vremea cozii. Dar dacă în privinţa apendicelui s-au descoperit de mult modalităţile pentru a ne debarasa de el — în secreta speranţă, probabil, că astfel lichidăm ultima legătură cu bestiile din care ne tragem — cu „glandele" care secretează substanţa din care ne făurim mituri, de mici pînă la adînci bătrîneţi, nu s-au găsit soluţii, nu se vor găsi şi nebun e cronicarul care renunţînd a fi un Solomon, încearcă a obţine mai modesta aureolă a chirurgului. Nebun, şi mai grav — ridicol. Fiindcă fără puterea de a se lăsa fascinat omul — sau spectatorul, cum vrem să-i zicem — pierde şi ultima speranţă cîştigată prin operaţia de apendicită.

Totuşi o oarecare indignare — evident nu sacră, nu strigătoare la cer — tot aprinde rugul în sufletul nostru de oameni, nu de fiare. După *Unora le place jazzul* — comedie de mare clasă, condusă cu mînă de maestru — m-am întrebat, la urma urmei: de ce Marilyn Monroe? De unde fascinaţia degajată de această femeie normală, fără nimic divin pe chip şi în joc, frumoasă dar nu zguduitoare, graţioasă dar nu mai mult, talentată dar departe de geniu? Theophile Gauthier susţinea că o femeie frumoasă e întotdeauna o femeie de spirit — o expresie elegantă a acelui „vrăjitor al literaturii franceze" căruia Baudelaire îi dedica umil „Florile" sale. E un punct de vedere la care putem riposta foarte simplu: Gauthier nu o văzuse pe M.M. În secolul său idealizările erau mai rapide pentru că omenirea era mai tînără cu o sută de ani, procesul de fascinaţie avea pe de altă parte mai multe exigenţe decît în facilul şi trepidantul nostru secol 20, unde tot ce mişcă mai nostim pe pînză devine repede mit. Moartea lui Marilyn? Fireşte — deşi nu înţeleg de ce o sinucidere, oricît de tragică, trebuie să-ţi schimbe o judecată estetică, de ce o otrăvire poate să aibă retroactiv mai multe consecinţe pe plan artistic decît un rol jucat mediocru. Dar — mă întreb — dacă mîine Barbara Barrie din *Un cartof, doi cartofi* îşi va trage un glonte în inimă, publicul va



Barbara Barrie e pistruiată, uscăţivă şi nu are nici o şansă de a deveni mit. Pentru că B.B. înseamnă Brigitte Bardot şi niciodată Barbara Barrie.

înţelege mai bine că pe lîngă el a trecut o actriţă cu adevărat fascinantă artistic? Nu. Barbara Barrie nu va fascina niciodată, liceenii nu-i vor pune poza pe pereţi, deşi scena despărţirii de bărbatul negru, după prima lor plimbare, mi s-a părut antologică. De mult n-am văzut o actriţă transformînd cuvintele cele mai obişnuite — „fermă", „părinţi", „slujbă" — în imnuri de dragoste, de mult n-am văzut o luptă mai aprigă cu stupiditatea limbajului în clipa cînd o femeie se îndrăgosteşte. Barbara Barrie e pistruiată, uscăţivă, are ceva din rigiditatea fizică a unei campioane mondiale de înot la 14 ani dar nici o şansă



M.M. înseamnă pe vecie Marilyn Monroe şi nu Michèle Morgan. De ce? O nedreptate şi atît. (Marilyn alături de Tom Ewell în Şapte ani de căsnicie).

de a deveni mit, cu toate că pînă şi numele îi oferă două iniţiale care — după legile publicităţii — i-ar permite o carieră de icoană: B.B. Dar B.B. înseamnă Brigitte Bardot şi niciodată Barbara Barrie, după cum M.M. înseamnă pe vecie Marilyn Monroe şi nu Michèle Morgan. De ce? Habar n-am. E o nedreptate şi atît. Să n-avem indignarea facilă.

Lucrurile se prezintă mai grav atunci cînd fascinaţia e de ordin intelectual. Laurence Olivier, de pildă, e pentru noi inegalabilul Hamlet, nemaipomenitul Richard al III-lea. Hamlet nu mai e un travestiu bufon ca în *Unora le place jazzul* (unde Jack Lemmon mi s-a părut de asemenea nemaipomenit), Hamlet e o problemă serioasă, o problemă intelectuală, un Hamlet „mare" are loc în Pantheonul ridicat în fiecare suflet de cronicar. Dar e drept ca pentru Hamlet să nu vedem ce a făcut maestrul în *Profesorul Weir?* Mai toţi confraţii au distrus scenariul, demonstrînd cu uşurinţă didacticismul evident al filmului, deşi după părerea mea exista în producţia aceasta tezistă, cu soluţii „telefonate" un sîmbure foarte fertil: ideea că toate gesturile, toate vorbele oamenilor normali se înscriu tainic într-un dosar enigmatic care nu ştii niciodată ce instanţă judecătorească, ce proces monstruos îl va deschide. Trebuia „nebunia" unui Kafka şi nu scorţoasa logică britanică, pentru ca de aici, din sîmburele acesta, să răsară un fruct de artă. Atacînd scenariul, critica l-a absolvit pe Sir Laurence, pentru că Excelenţa Sa nu poate fi în ochii noştri decît Mare. Rolul era al unui neputincios — artistul părea neputincios să ne transmită această neputinţă. Mijloacele erau neevoluate, suflul lipsea — suflul care te ridică peste rol, învăluindu-ne şi ducîndu-ne spre cer — mişcarea n-avea farmec, scena cea mai importantă, a propriei apărări în proces, era jucată facil, cu mecanisme ştiute din melodramă. Recital Laurence? Cel care fusese Hamlet părea aici un vultur fără aripi chinuindu-se amarnic să prindă o rîmă. Părea o locomotivă de transsiberian garată pe o linie îngustă, de tren forestier.

Comitem o nedreptate discutînd astfel un artist fascinant? Dar el, marele Laurence, ca şi colegii şi colegele sale întru mit, sînt întotdeauna drepţi cu noi, muritorii de rînd numiţi cronicari de film ?

Radu COSAŞU

CRONICA CINEMATECII

Noua stagiune

I. DAMA CU CAMELII

Vorbind de filmul *Dama cu camelii* (care s-a văzut la noi în luna octombrie la cinematecă), Cocteau spunea că toată sila, indignarea, dezolarea pe care spectatorul le simte în fața melodramei artificiale şi răsuflate scornită de Dumas, toate supărările, încetează brusc, deîndată ce Greta Garbo începe să vorbească, să se mişte, să fie. Începem să credem, să credem orice.

Judecata lui Cocteau este exactă ca un diagnostic medical. Dinainte conştienţi că toată povestea e ireală, deodată descoperim, cu un amestec de jenă şi mirare că ochiul nostru lăcrimează; în zadar ne ruşinăm de aceste reacţii de portăreasă cititoare de foiletoane proaste. Lacrima există, mai reală decît orice poveste adevărată. În filmul acesta, unul din cele mai slabe ale „Divinei", zisa divină a realizat poate cea mai dificilă performanţă. De aceea se poate spune că filmul a fost potrivit ales pentru un spectacol de cinematecă, căci arată cum talentul unui actor poate salva orice. Ca să fim drepţi, aici nu era de salvat decît falsitatea grosolană a aventurii. Încolo, tot restul e perfect reuşit: peisaje, lumină, interioare, costume, actori, decupajul, montajul, precum şi jocul tuturor celorlalţi. Încă un motiv deci, ca să aprobăm alegerea pentru un spectacol de cinematecă a unui caz tipic de convergenţă a tuturor măestriilor cinematografice pentru a mistifica populaţia, dînd impresia de realism şi umanism celei mai neadevărate poveşti.

II. CETĂŢEANUL KANE

A fost o altă excelentă alegere. Acest film este o adevărată piatră de hotar. Orson Welles e un deschizător de drum. De drumuri, căci sînt două. *Citizen Kane* inovează şi în ordinea tematicii şi în ordinea procedeelor. Este prima oară că presupusa ultracivilizată viaţă modernă este descrisă nu în aspecte particulare, cum atîtea romane, filme, piese de teatru o mai făcuseră, ci în esenţa ei şi în ţara care pretinde a fi cea mai înaintată de pe glob. Este descrierea acestei civilizaţii oglindite în biografia unui om care rezumă şi cuprinde toată puterea şi fala modului de viaţă modernă, adică a miliardarului. Kane e un tiran care întruneşte ambele atribute ale stăpînului idealizat în lumea americană: e totodată fecior de bani gata şi „self-made-man", adică om ajuns prin propriile lui merite. Ceva mai mult, stăpînul e stăpîn şi peste suflete. Căci personajul ales de Orson Welles vrea să semene cu faimosul Hearst, magnat al presei, monopolist al ziarelor, revistelor, editurilor, tipografiilor, afişajului şi tuturor mijloacelor de publicitate. Stăpîn peste suflete? Aş adăuga: stăpîn peste adevăr, pe care îl poate face să fie aşa, sau altfel, sau oricum. Este tipic cum Kane obligă pe oameni, pe milioane de oameni, să se extazieze în faţa felului îngrozitor cum soţia lui cîntă la operă. Dar mai ales interesant şi nou în această biografie este că eroul, în ciuda neîntreruptelor sale victorii, este cumplit de trist. Tot ce întreprinde, izbîndeşte; dar tot ce iubeşte, ratează. Cum spune un critic francez (Bardèche) „toată viaţa lui, trăieşte, tragic, alături de viaţă". Iar cînd moare, îi scapă din mînă şi se rostogoleşte pe podea un mic obiect care intrigă pe toată lumea. O jucărioară — amintirea pe care el o ţinea ca pe un fetiş. Un obiect care îi evoca săniuţa cu care se juca în copilărie. Degeaba îi aparţin acum atîtea lucruri, cînd el însuşi nu-şi mai aparţine. Nefericirea lui este tragică şi frumoasă ca o pedeapsă a zeilor.

Această poveste unică, Orson Welles a povestit-o într-un fel el însuşi unic. Nu prin clasicele articulaţii de decupaj şi montaj, de intrigă, peripeţii, progresie şi „suspense", ci altfel. Aşa cum e însăşi viaţa americană, dezarticulată, depersonalizată şi de dimensiuni ciclopeene. Cînd magnatul nostru moare, gazetarii se reped după informaţii pentru a-i scrie biografia. Şi nu reuşesc. Căci ciclopul nu are biografie. Viaţa lui e o înşirare de evenimente publice şi fragmentare, ca o juxtapunere dezumanizată de tăieturi de jurnal. Aşa îşi va compune Orson Welles filmul. Tablouri stranii şi colosale, cu ecleraje fantomatice, cu dimensiuni de Olimp şi cu monumentale banalităţi. Adevărata, singura biografie se găseşte în enigma care intrigă pe toţi reporterii: acel mic obiect, unicul obiect care are vreo legătură cu sufletul eroului.

Acest fel foarte original de a trata subiectul este instructiv pentru spectatorul de cinematecă. Arată bine cum originalitatea tematică antrenează şi inovaţia în procedeele formale.

III. DIAMANTELE NOPŢII

(regia Jan Nemec, scenariul Lustig şi Jan Nemec, după nuvela lui Lustig) a primit marele premiu al Festivalului de la Mannheim, 1964, şi e cîştigător al altor multor distincţii. De data asta, pe deplin meritate. Este una din puţinele reuşite ale genului greu întru toate, ale genului *subiectiv*, în care s-au încumetat odinioară Bunuel şi recent Resnais. Doi cehi, foarte tineri, evadează dintr-un lagăr nazist. Multă vreme, scapă. Apoi sînt prinşi. Atîta. Dar... dar timp de un ceas şi jumătate ni se arată ce se petrece în gîndul lor. Trei lucruri: amintiri, închipuiri, ipoteze. Toate foarte scurte; şi multe, multe, ca în acea imajerie caleidoscopică numită de psihologi „le moi des mourants", şi pe care a trăit-o Dostoievski în clipa cînd aştepta să fie decapitat. Acompaniamentul în acest film sonor este, între altele, acela al limbajului nearticulat: oftaturi, scrîşnete, icniri, suspine, rîsete isterice, mîrîituri etc... Că această extraordinară pictură sufletească a reuşit, înseamnă, fără alt comentariu, că o capodoperă a fost cu putinţă. Este însă tristă soarta multor lucruri bune care rămîn, vai!, plicticoase.

IV. ULTIMUL OM

Nu acelaşi lucru vom spune despre filmul lui Murnau. Jannings se strîmbă în cel mai neverosimil, cabotinesc şi insuportabil fel. Povestea e absurdă între altele şi pentru că se socoate că meseria de portar galonat de hotel internaţional este o funcţie de mare prestigiu, iar slujba de responsabil la lavabourile hotelului e o slujbă degradantă. Totuşi este absolut remarcabil cum în 1924 un film a putut să fie meşteşugăreşte construit atît de modern. Mîna lui Murnau aici nu se desminte.

D. I. SUCHIANU



Superba, „Divina" Greta. Dacă am şti noi, muritorii, din ce se compune inefabila strălucire a stelei!

MOARTEA CEA ÎNDELUNGATĂ

Filmele japoneze vădesc o înclinație spre subiectele „tari“ și spre temele insolite. Unii critici califică această înclinație drept apel la comercialitate, alții drept manifestare a unui temperament mai bizar. *Moartea cea îndelungată*, una din recentele producții ale studiourilor din Tokio, poate fi un punct de plecare pentru o asemenea discuție. Iată pe scurt subiectul:



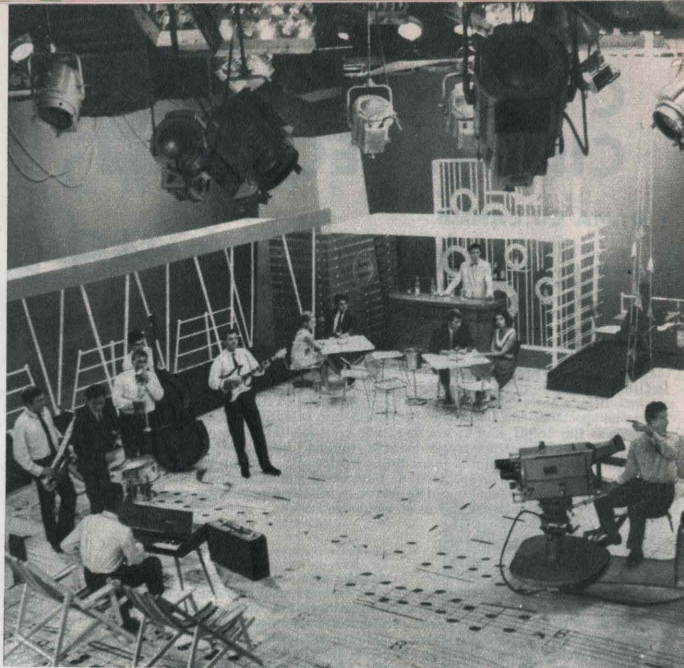
În urmă cu 16 ani, un bărbat intră într-o bancă dintr-o suburbie a Tokio-ului și, pe motiv că face un control sanitar, administrează salariaților luați prin surprindere, o otravă puternică, delapidează și, evident, dispare.

Nu toți funcționarii însă au fost la fel de docili, iar cei mai puțin creduli — vreo doi sau trei — au scăpat cu viață și au putut face o descriere a criminalului.

Cercetările întreprinse atestă vinovăția unui actor, care este arestat și acuzat de asasinat. Deși neagă cu înverșunare, după mai mult de 60 de ședințe de proces, la 10 mai 1950, adevăratul vinovat nefiind găsit, Sadamicki Hirosawa este condamnat la moarte, apoi pedeapsa e comutată în închisoare pe viață (probabil tocmai pentru a liniști conștiințele juraților). În ce constă originalitateadramei? Evident în faptul că sentința judecătorilor se baza pe o gravă eroare judiciară. După 16 ani de detențiune — arată filmul — greșeala este reparată. Locuitorii orașului Tokio defilează prin fața închisorii timp de mai multe ceasuri, scandînd „Libertate pentru Hirosawa!“ Și Hirosawa este eliberat. Dar aceasta se întîmpla după 16 ani..



CRONICA TELEVIZIUNII



O seară la televizor

Ecranul își trimite în încăpere efluviile albastre, muzica sprințară mînă acul ceasornicului spre cifra mediană și iată că timpul a pierit, sonoritățile s-au stins, am rămas cu o singură realitate, unidimensională, surîsul crainicei hașurat de faldurile perdelei și dăruit nouă integral.

A început programul televiziunii. Radiațiile sale ostracizează toate ființele și lucrurile casei într-un con de umbre și penumbre, intrăm fascinați în dialog cu propria noastră imagine — multiplicată în mii de forme și sensuri inedite.

CUNOAȘTEREA DE SINE

Fiind întrebat „ce-i greu“, răspunse:
„A se cunoaște pe sine“.
„Ce e ușor?“
„A da sfaturi altuia“

(Diogene despre Thales)

Se pare că pentru televiziune, în momentul actual, dificultatea cea mai însemnată e de a-și cunoaște propriile posibilități (chiar și a le explora), de a le potența la maximum, de a obține cu alte cuvinte acel coeficient de specificitate care semnifică personalitatea. De aceea i se dau și atîtea sfaturi (iar rîndurile de față nu fac excepție). Cînd se va maturiza, i le vor cere alții sau le va oferi și ea necerute.

Acum jurnalul televiziunii e: un crainic (radio) și subiecte filmate (cinema). Cronica literară: un comentator (conferențiar) și un fragment jucat (teatru). Dar dacă într-o zi comentatorul va intra în imagine, se va plimba prin ea și va mări și micșora, conform cu părerile sale, un obiect, un peisaj, un om, atunci probabil că vom avea în jurnal și subiecte tipice de televiziune. O cronică bună despre „Vlaicu-Vodă“ a fost lipsită de argumentul imaginii. George Calboreanu a interpretat acum treizeci de ani același rol, totuși nimănui nu i-a dat prin gînd să alăture cele două fotografii — nu numai pentru pitoresc, ci pentru a se examina, de pildă, diferențele de stil. Cronicarul a evocat, legitim, interpretarea lui Nottara; totuși nu ni s-a produs nici un alt element de susținere (un disc străvechi, o poză de album, costumul de la muzeu). În schimb, cînd cronica era aproape epuizată, s-a intercalat o ciosvîrtă de spectacol filmată la întîmplare cu eroul în plan mediu ori general și figuranții crispați izbucnind în gros-plan.

Adeseori se creează impresia că realizatorii de la televiziune n-au intrat încă într-un contact *real* cu numeroșii și foarte diverșii lor colaboratori. E vorba deocamdată, doar de întîlniri fortuite pe platou, fiecare venind cu ce știe, în timp ce cineva mixează cursiv pentru necesitățile inexorabile ale unui singur ecran.

Apoi se observă o prea frecventă utilizare a succesiunilor verbale în dauna simultaneităților vizuale. Griffith, care împărțea ecranul în fîșii, se dovedește azi a fi fost la vremea sa un televizionar.

COMPOZIȚIA OBSERVAȚIEI

Există două feluri de a vedea obiectele: unul de a le vedea pur și simplu și celălalt de a le privi cu luare-aminte.

(Poussin)

Camera de luat vederi are în însăși structura ei această posibilitate, de a privi cu luare-aminte — sub toate unghiurile și în felurite ritmuri — obiectul propus atenției sale. Ipoteză: un actor de comedie invitat în fața aparatului să-și retrospecteze activitatea de-o viață (sau de un deceniu). Îl vom asculta probabil povestindu-și amintirile cele mai vii, ne va arăta cu înduioșare o fotografie de la începuturile cuaternarului cînd copiii răpuneau urși, apoi alta din adolescență, un afiș zdrențuit de îndelungată împăturire, o diplomă de la Academia de dans din sectorul trei albastru, un pahar istoric cu care a băut apă minerală la Govora în timpul secetei, o dedicație a Mariei Ventura pe o carte de Sacha Guitry etc. Apoi va înfățișa cîteva roluri preferate.

Dar...

Ideea excelentă a televiziunii de a iniția o restrospectivă umoristică s-a vestejit pe drumul scurt și lung dintre redacție și studio. În studio, actrița apare în rochie cu buline și spune un cuplet. După cîteva clipe zice alt cuplet, cu breton. Altfel pieptănată. Urmează un monolog și un cîntec și un adio cu bezele și muzică multă la pian. Deci platoul (cu decor vag) e fix. Aparatul e fix și el. Numai protagonista e mobilă și anume de la stînga la dreapta și viceversa, fixă însă și ea în timp. Retrospective rămîn numai cupletele, care fiindcă au mai fost auzite o dată par mai vechi decît sînt. De aceea l-am înțeles pe amicul de la Estradă care, întîlnindu-mă pe stradă, m-a rugat prietenește:

— Scrie-mi, frate, ceva de haz, să spun la televiziune, că vor să-mi facă și mie o retrospectivă!

Și nu e vorba numai de umor. Ar trebui, cred, privite cu mai multă luare-aminte și obiectele cărora li se face, de pildă, reclamă. Citim, într-un desen făcut cu silexul pe gresie: „Cumpărați-vă scaune pliante“. Cît timp desenul înțepenește în imagine, crainica îi enumeră din „auf“ însușirile: durabilitate, flexibilitate, stabilitate, utilitate, ieftinătate, multilateralitate. Dar de ce n-ar mane-

vra careva fenomenul în mod demonstrativ, riscînd chiar să se aşeze pe el? De ce sîntem poftiţi la restaurante desenate şi nu intrăm efectiv în ele pentru a vedea cu ochii ce înseamnă „servici ireproşabil", „antren" şi „grătar la orice oră"? Înainte de a deveni creator de cinematografie, Paul Grimault a fost desenator la o agenţie de publicitate, Clark Gable accesorist, Rudolf Valentino dansator într-un local de noapte, Marina Vlady figurantă la Operă, Alberto Lattuada fotograf, Errol Flynn boxer, Bardem agronom. Apoi însă au devenit cineaşti şi aproape nimeni nu mai ştie sau nu mai e interesat de anonimatul de odinioară al iluştrilor.

Vom avea probabil şi creatori autentici de televiziune pe măsură ce devotaţii ei lucrători de azi îşi vor transgresa mai rapid talentele din teritoriul vechilor lor îndeletniciri în acesta nou. Televiziunea îşi are orgoliul său de demiurg modern, justificat, de pildă, la noi de unele reprezentaţii teatrale în studio, cîteva iniţiative în ceea ce priveşte arta pentru copii, transmisiunile pe viu ale unor momente de istorie contemporană — — şi altele.

A ŞASEA STARE A MATERIEI

Oamenii veseli comit mai multe nerozii decît cei trişti, dar aceştia comit mai grave.

(Eminescu)

Un om posac expune încrîncenat, fulgerîndu-şi pe sub sprîncene privitorii, o temă gravă. Îşi strînge hîrtiile ca şi cum în clipa următoare ar trebui să le dea foc. Dacă-l mai văd o dată, închid televizorul. Aici în mirificul pătrat de sticlă bombată e ţara surîsului, chiar şi pentru cele mai grave probleme. Îţi zîmbesc crainicii — şi bine fac. Din cînd în cînd surîde şi prezentatorul teleenciclopediei. Apar şi conferenţiari bonomi, meteorologi joviali, critici sarcastici, mulţi prezentatori comici de programe vesele. Există deci posibilitatea de a se augmenta cantitatea şi diversifica formele de spirit. O discuţie după o remarcabilă tragedie transmisă din studio nu mai avea nevoie şi ea de tonuri tragice. Unui recital de versuri nu-i sînt necesare atmosfera elegiacă, postura prăbuşită şi mimica îndoliată a actorilor. Tremoloul de bariton retorînd funebru ca în faţa unui cavou proaspăt deschis, al unor comentatori de filme documentare, are cîteodată un efect distrugător pentru peisajele grandioase ce ni se arată.

Problema e acută mai ales în interviuri, anchete cu microfonul împins sub nas, convorbiri la acea faimoasă şi (se pare) unică măsuţă a televiziunii peste care stai totdeauna cocoşat, incapabil a-ţi aduna picioarele ca să nu răstorni paharele cu citronadă şi scrumiera dezafectată. N-ar putea fi mai destinse aceste împrejurări? Cînd a fost Festivalul păpuşilor s-a păşit puţin în teritoriul inexplorat încă al voioşiei. Dar ce drum lung e în faţă!...

Probabil că televiziunea, numai televiziunea, va abilita şi la noi acea modalitate de comunicare a omului inteligent, cult, stăpîn pe mai multe domenii de cunoştinţe şi avînd simţul preţios al umorului — căreia i se spune *causerie* şi care e legată mai mult decît am crede de fenomenul de opinie. Dacă ar fi după mine, aş începe prin a ruga pe unii cronicari de televiziune s-o facă — „scriindu-şi" cronicile în faţa obiectivului.

Valentin SILVESTRU

CORESPONDENŢĂ DIN PARIS

Povestea distrugerii unui film

După 26 de ani de tăcere, a reapărut de curînd pe ecrane unul din filmele considerate de mai bine de un sfert de veac, drept capodoperă a cinematografului mondial şi care era socotit pierdut pentru vecie. E vorba de *Regula jocului* (La règle du jeu) de Jean Renoir. Credem că povestea acestui film poate să trezească un interes mai larg pentru că în ea se citeşte destinul a multor capodopere ale ecranului.

Este o poveste puţin obişnuită, dar nu mai puţin semnificativă pentru a ilustra „metodele" de distrugere a capodoperelor cinematografice. Iată de ce militām în Franţa pentru obţinerea unui adevărat depozit legal al fiecărui film, aşa cum se procedează de sute de ani cu tipăriturile. Blestemul care urmăreşte deteriorarea unei opere cinematografice şi care ar putea părea cam abracadabrant cititorilor revistei „CINEMA", este expresia celui mai trist adevăr. Istoria cinematografului şi îndeosebi aceea a unui film nu este întotdeauna uşor de stabilit, căci trebuie să remodelezi după anecdote, cifre, critici, împrejurări mai mult sau mai puţin veridice. Un film ca *Regula jocului*, de pildă, se bucura la plecare de un prestigiu destul de important, pentru că autorul său, Jean Renoir, se afla în culmea gloriei. Vom vedea însă că nu este deajuns să faci o capodoperă pentru ca aceasta să fie recunoscută ca atare de la prima sa proiecţie. Am încercat să retrasez cîteva etape din viaţa unui film, cu scopul de a contribui la o adevărată istorie obiectivă a cinematografului. O istorie în care realitatea cotidiană să fie mereu prezentă.

■

Vineri, 7 iulie 1939 are loc la cinematograful Coliseu din Paris premiera filmului. Nu este o proiecţie, ci o manifestaţie. Strigăte, invective, fluierături. Filmul nu poate fi auzit din pricina zgomotului pe care-l fac spectatorii. Unii dintre ei distrug fotoliile, în timp ce alţii ard exemplare din „L'action française" (ziar de extremă dreaptă) pe care le aruncă apoi spre ecran. Aceeaşi primire şi la un alt cinematograf situat pe Boulevard des Italiens.

Şi totuşi filmul nu era de loc descumpănitor şi nu avea de ce să provoace asemenea reacţii. Bineînţeles că dezordinea fusese pusă la cale şi nu a fost de loc greu să se remarce că ea fusese organizată de fasciştii care nu putuseră suporta victoria Frontului Popular în 1936 şi care erau liberi şi nepedepsiţi să se dedea la astfel de metode după succesul de la München, şi după ce mareşalul Pétain, ambasador la Madrid, a predat aurul republicii spaniole generalului Franco. Aceşti fascişti nu puteau suporta ca un realizator ca Jean Renoir să continue să facă filme. Nu fusese oare *Toni* un pretext de a vorbi despre emigrarea italienilor după venirea la putere a lui Mussolini? Sau alte „greşeli" ca de pildă *Crima domnului Lange*, purtînd pecetea entuziasmului Frontului Popular, sau *Viaţa ne aparţine* despre Congresul Partidului Comunist sau *Marseilleza*, film produs de o cooperativă creată la iniţiativa sindicatelor muncitoreşti. *Regula jocului* scrisă, concepută şi realizată de Renoir, om de stînga, se înscria într-un context de euforie şi nepăsare. E drept că se semnalaseră nişte tulburări dincolo de Rhin, dar francezul se încredea în linia Maginot şi în eficacitatea armatei sale. München îl scăpase de război, era lucru evident! Oare nu se prezentase în ziua aceea, ca o completare la program, un scurt-metraj consacrat gloriei imperiului francez de altădată?



Jean Renoir în timpul turnării filmului Regula jocului. (1939).

■

Dar să revenim la acea proiecţie din 7 iulie 1939. Renoir, care nu avusese curaj să asiste la premieră, îşi bea emoţionat cafeaua pe o terasă în apropiere, cînd a auzit: „E o ruşine! Filmul e o porcărie; societatea franceză e tîrîtă în noroi. Şi ce-i cu povestea asta cu marchizul a cărui mamă e evreică...? Şi apoi, cine poate înţelege sfîrşitul?"

Se terminase cu filmul: aceste păreri, deşi anonime, îl afectaseră foarte tare. Renoir îl alesese pe actorul Dalio, cunoscut pentru originea sa semită şi făcuse din el un marchiz francez care are o replică: „mama mea era o Rosenthal de Francfort". Acesta a fost pretextul care a dezlănţuit împotriva filmului atacurile presei antisemite. Problema luptei de clasă, ideia de bază a operei, a fost bineînţeles escamotată în profitul rasismului slăvit de această presă.

În primăvara anului 1939, Renoir a turnat mai bine de 42 000 metri de peliculă. Filmul durează circa 1 h 53'. După boicotul stîrnit, Renoir abătut şi-a rugat asistentul să taie toate scenele incriminate. Mutilat şi redus la 1 h 25', filmul devenea de neînţeles pentru majoritatea spectatorilor. „Noroc" că după 3 săptămîni a ieşit definitiv de pe ecrane.

În 1942, negativul *Regula jocului* este distrus în timpul unui bombardament. În 1945, cînd se ridică interdicţia, nu se mai poate difuza decît un film de 1 h 25', sau în cel mai fericit caz, 1 h 30'. În 1946, un distribuitor zelos considerînd unele secvenţe „perimate" (aviaţia evoluase între timp) a mai redus şi el cîte ceva încît pelicula ajunsese la 1 h 20'. Cînd în 1953 doi cinefili parizieni se decid să proiecteze filmul la un cineclub universitar, revoltaţi de masacrul — vădit — operat în decursul vremii, se hotărăsc să recupereze bobinele care lipseau. Alegerea pasajelor nedeteriorate din fiecare copie (găsită te miri pe unde) a cerut o muncă de ani. În sfîrşit, a venit şi ziua în care cei doi îndrăgostiţi de cinema ajutaţi de monteurul Jacques Durand au reuşit să dea o versiune de 1 h 40'.

Din descoperire în descoperire, din noroc în noroc, au mai apărut cîteva minute şi, în 1960, s-a putut viziona versiunea integrală, sau aproape: mai lipsea un minut.

Dar blestemul continuă. În 1962, un distribuitor cumpără opţiunea pentru exploatarea filmului. În realitate, el se mulţumeşte să-l blocheze. Un altul îl programează la un cinematograf care — mister! — îşi închide porţile cu cîteva zile înaintea premierei. În sfîrşit, vineri 25 aprilie 1965, filmul este proiectat la cinematograful „Le Médicis" aşa cum îl concepuse Jean Renoir... minus un minut.

Robert GRELIER

INFORMAȚII

CĂLĂTORIE LA TATIVILLE

În analele producției cinematografice franceze, Jacques Tati este primul realizator de mare anvergură care — inovator în toate — a închiriat un maidan ce n-are nimic comun cu vreunul din platourile obișnuite, pe care și-a construit decorul viitorului film intitulat **Playtime**. Și încă o noutate: același Tati care pînă acum atît în Franța, cît și în străinătate (în deosebi în S.U.A.) își vedea filmele proiectate aproape numai în sălile cinematografelor de artă sau de încercare, a abordat pelicula destinată succesului comercial. Ca și alte filme de Tati, **Playtime** are un scenariu-pretext: povestea unui autocar plin cu turiști americani veniți în excursie la Paris. Tot ca de obicei, dacă autorul s-a înconjurat de o echipă tehnică de înaltă calificare, în schimb și-a selecționat majoritatea interpreților printre amatori.

— De ce ați dat un titlu englezesc filmului dvs. și de ce personajele sînt anglo-saxone?

— De fapt am vrut să-l numesc **Recreație**, dar titlul acesta mai fusese folosit de altcineva. Atunci l-am tradus, pentru că în Franța, noi ne aliniem mașinile în „parkings" mîncăm în „snacks" și ne cumpărăm toate lucrurile în „drugstores". Și apoi, ce altceva vedem în fiecare zi, în publicitate, ce altceva simțim în atmosferă, dacă nu o tendință vădită spre americanizare? Americanele din autocarul meu — care au de altfel rolul de observatoare — și-au părăsit țara ca să vină să vadă Parisul, și cînd colo regăsesc aici tot ce au lăsat acasă.

JEAN ANOUILH ȘI FILMUL

Anouilh redescoperă cinematograful. A scris dialogurile pentru filmul la care lucrează Christian-Jaque, **Un homme à part entière**, adaptează un roman (nu știm care) pentru Leslie Caron și mai ales scenarizează propria sa nuvelă **Pisica** pentru Brigitte Bardot.

TELEGRAMĂ

La editura Pierre Seghers a apărut numărul 32 din colecția „Cinéma d'aujourd'hui", consacrat de Henri Agel lui Robert Flaherty. La pagina 181, găsim această telegramă plină de haz pe care a primit-o Flaherty în 1948 după premiera filmului documentar **Louisiana Story**: „Am văzut minunatul dumneavoastră film. Continuați și veți fi nemuritor și excomunicat de Hollywood, ceea ce este de bun augur. Felicitări". Semnat: Oana și Charlie Chaplin, Esta și Dudley Bichols, Dido și Jean Renoir.

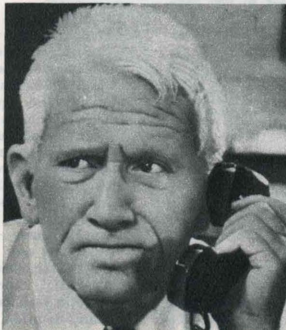
TOTUL SAU NIMIC

Jerry Lewis este cu adevărat ceea ce se cheamă un autor de film. El își impune propria sa viziune despre lume, despre o lume deplorabilă în care individul care respinge convențiile nu ajunge niciodată să-și găsească un locșor. Pentru a demonstra acest lucru cu ajutorul absurdului, Lewis își plasează acțiunea filmelor sale în general la Hollywood, unde reacțiile oamenilor sînt îngroșate, procesul de evoluție accelerat. Pentru a lupta împotriva acestei lumi și, poate, pentru a ajuta la transformarea ei, Lewis a ales arma caricaturii. Pentru a-și atinge scopul, el își poate permite unele eșecuri, se dă înapoi ca să sară apoi mai bine și pînă la urmă îi vîră pe toți în buzunar, inclusiv publicul. La asta mai contribuie și o tehnică excelentă, o utilizare a sunetului deosebit de importantă, în contrapunct cu gagurile vizuale.

PUBLICITATE

Juliette Gréco, cîntăreața franceză de mare popularitate și actriță de film s-a trezit pusă, în timpul unui interviu radiodifuzat, în fața următoarei întrebări: „Sinuciderea dumneavoastră (vedeta avusese un accident cu puțină vreme înainte) este un mijloc de a vă face reclamă?" La care, cu o liniște de gheață, Juliette Gréco a răspuns: „Mă uimește că această întrebare poate fi pusă de un bărbat, nu mă așteptam la atîta lipsă de...sensibilitate. O să vă răspund totuși. Dacă voi dori vreodată să-mi fac publicitate, vă promit să caut alte mijloace mai puțin riscante".

SECVENȚE SECVENȚE

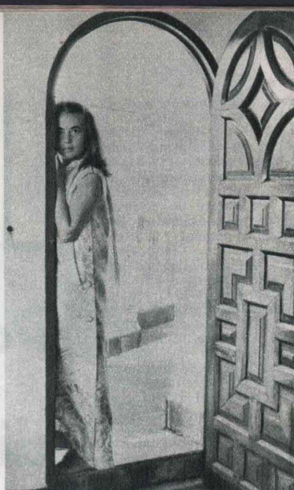


„Bătrînul de pe munte" e bolnav. Spencer Tracy a trebuit să renunțe la rolul oferit de John Ford în *Toamna Cheyenilor*. Dar de pe acum biroul lui este invadat de scenariile noi ce i se propun și pe care el le citește cu răbdare, de la prima la ultima pagină. Lumea întreagă a cinefililor — și, cînd e vorba de Tracy „lumea întreagă" nu e o figură de stil — așteaptă să-i regăsească pe ecran chipul, prea obosit și brăzdat pentru cei 65 de ani, și privirea neuitat de albastră și de scînteietoare. Privirea aceea care te face să înțelegi de ce prietenul său, regizorul Stanley Kramer îl caracterizează drept „un om foarte spiritual" iar faimoasa Katharine Hepburn spune că „marea lui personalitate se datorează faptului că e dotat cu un puternic simț al umorului și mai ales cu capacitatea de a rîde de sine însuși". Pînă atunci, iată o foarte recentă fotografie a sa.



Rolul pe care trebuia să-l dețină Spencer Tracy în *Toamna Cheyenilor* a fost interpretat de un alt veteran, Edward G. Robinson (pe care-l vedeți în fotografie alături de Richard Widmark, într-o scenă din film). Subiectul, după cum ne arată și titlul, este un nou episod din istoria relațiilor dintre cuceritorii vestului și indieni. „Am vrut să fac de mult acest film, spunea Ford. Europenii vor mereu să afle despre indieni. Îi vezi doar trecînd călare undeva pe ecran, în planul doi, sau jucînd rolul de oameni răi. Am vrut să-i arăt pe indieni așa cum sînt. Îi iubesc enorm. Am încercat să redau punctul lor de vedere".

În legătură cu *Toamna Cheyenilor* a circulat foarte intens zvonul că acesta ar fi ultimul western al lui John Ford. Întrebat în această privință, Pat Ford fiul regizorului a răspuns: „Da de unde! Tata va face westernuri încă doi ani după moartea sa. Adoră cow-boyii și indienii".



Mademoiselle prilejuiește întîlnirea a două personalități ieșite din comun: regizorul englez Tony Richardson (pe care spectatorii noștri îl cunosc din realizările sale *Privește înapoi cu mînie* și *Cabotinul*) și actrița franceză Jeanne Moreau. Mademoiselle, învățătoare într-un sat din Franța, e o piromană, dar izbutește pînă la urmă să dea vina pe altcineva pentru incendiile provocate. Acesta va fi linșat în timp ce învățătoarea va părăsi satul binecuvîntată de autoritățile locale.

Iată părerile celor doi mari ai ecranului despre filmul lor: Jeanne Moreau: „E un film lunar. Există în el o violență nemaiîntîlnită. Nu e un film „drăguț". Tony Richardson: „Încerc să fac un film simplu și tragic. Deci un film în primul rînd realist.

O întrebare legitimă: Ce caută fotografiile lui Stan și Bran în această rubrică dedicată noutăților cinematografice?

...Și un răspuns neașteptat: cei pe care îi vedeți nu sînt marii dispăruți ci... Alain Delon în dublă ipostază. Junele-prim al filmelor tragice a adus vestiților comici acest omagiu delicat și inedit — cu ajutorul maestrului machieur Arakelian.



Să privim și o imagine dintr-un film de animație, mai ales că în iunie 1966 se va desfășura la noi Festivalul internațional al filmului de desen animat. E o fotografie dintr-un recent film al lui Brdecka (numele vă e desigur cunoscut: e al autorului lui *Joe Limonadă*).



Litera M, film inspirat după o romanță de dragoste a trubadurilor, este o operă de un delicat lirism, care arată metamorfozele poetice cu ajutorul cărora un tînăr îndrăgostit își vede iubita cînd ca un trandafir, cînd luînd chipul sfintei fecioare, sau o regăsește pretutindeni în natura înconjurătoare. Filmul este colorat într-un mod subtil, în degradeuri: începînd printr-un roz pastel, ajunge la roșu aprins, pe măsură ce dragostea celor doi tineri se adîncește.



Un nou film japonez a făcut vîlva în lumea cinematografică: *Kwaidan*, de Masaki Kobaiashi. *Kwaidan* este o ecranizare după nuvelele lui Yakumo Kaizumi (pe numele său adevărat Lofcadio Hearn, un european stabilit în Japonia). Acesta a cules legende vechi japoneze în care dispare granița dintre real și supranatural, dintre viață și moarte. Primul, să-i spunem scheci, deși sună nepotrivit de modern și concret în atmosfera fantastică și legendară a filmului, se intitulează *Părul negru*. E povestea unui tînăr samurai ambițios, care regăsindu-și în sfîrșit soția pe care o părăsise pentru a face carieră, își dă seama că de fapt a dormit alături de un schelet care avea părul lung și negru al soției.



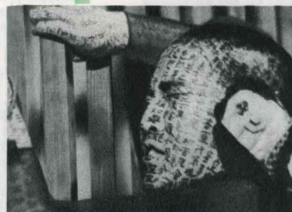
Într-un fel, tema din prima povestire revine și în cea de a doua, *Femeia de zăpadă*. Personajul central fantastic este iarăși o femeie. Un tînăr se însoară, își iubește soția, e fericit. O dată de mult a trăit o întîmplare înspăimîntătoare: surprins de viscol într-o pădure împreună cu un prieten, cînd s-a trezit din somn a văzut cum acesta a fost ucis de o stafie cu chip de femeie. Tînărul a fost cruțat cu condiția să nu povestească niciodată nimic. Bineînțeles, soția lui, mama copiilor lui e stafia cu pricina, care își luase alt chip.



Poți răsfoi zeci de istorii ale cinematografiei fără să dai de fotografia cîte unui mare regizor din trecut. Astăzi, cînd considerăm adesea regizorul drept vedeta principală a unui film, sîntem familiarizați cu chipurile realizatorilor contemporani. Cuplul acesta nu prea fotogenic merită să fie privit cu atenție. El e Jacques Demy, cunoscut la noi pentru suavul său film *Umbrelele din Cherbourg*, iar soția sa e Agnès Varda, realizatoarea lui *Cleo de la 5 la 7*, a *Fericirii* și, în curînd, a *Creaturilor*. Acest film în curs de turnare povestește conceperea unui roman polițist și fantastic de către un scriitor. Din personajele pe care le întîlnește zilnic — hoteliera, doctorul, băcăneasa, — imaginația lui creează aceste „Creaturi". Agnès Varda filmează în alb-negru planurile care se referă la personajele pe care scriitorul le întîlnește în viață, și în culori, pe cele care țin de domeniul ficțiunii. Regizoarea a ales ca interpreți doar prieteni de-ai ei: Catherine Deneuve, Jacques Charrier, Michel Piccoli, Nino Castelnuovo.



A treia povestire se numește *Heike cel fără de urechi*. Heike este un tînăr rapsod orb care este obligat să recite istoria unui clan dispărut în fața spiritelor morților acelui clan. Foarte interesantă la această legendă este soluția găsită pentru a-l salva pe rapsod de răzbunarea spiritelor: textul istoriei clanului este scris în întregime pe trupul lui. Probabil că povestirea aceasta datează din vremuri străvechi, cînd exista credința în forțele magice ale cuvîntului scris, capabil să spargă chiar vrăjile morților.



Și în fine, ultima schiță a acestui fim descrie pățania unui samurai. În ceașca lui de ceai se reflecta chipul unui tînăr. Bînd din această ceașcă a înghițit și sufletul celui oglindit în ea. O poveste stranie de pe vremurile cînd omul nu putea să facă disocierea dintre imagine și realitate și credea că ucide vînatul atunci cînd arunca sulița într-o paiață făcută după chipul acestuia.

Regizorul acestei suite de filme este Masaki Kobaiashi (realizator al lui *Harakiri*) și preocuparea lui de căpetenie a fost după cît se spune, de a găsi fiecărui episod modalitatea cea mai adecvată de exprimare.

SECVENȚE

SECVENȚE

INFORMAȚII

ȘTIRI DIN STUDIOURILE SOVIETICE

Serghei Iutkevici a terminat filmările la **Lenin în Polonia.** În prezent, el se află la Varșovia unde, împreună cu interpretul rolului lui Lenin, actorul Maxim Strauh, termină sonorizarea peliculei.

Mark Donskoi turnează un film consacrat Mariei Ulianova, mama lui Lenin, intitulat **Inimă de mamă.** Interpreta principală: E. Fadeeva.

Regizorul Aleksandr Zarkhi pregătește o nouă Anna Karenina cu Tatiana Samoilova în rolul titular și cu Inokenti Smoktunovski în personajul Karenin.

Copiii lui Don Quijotte se numește comedia lirică la care lucrează în studiourile „Mosfilm", realizatorul Evgheni Karelov, după scenariul Ninei Șliarovaia, studentă la Institutul de cinematografie. Este vorba, evident, de un Cavaler modern al Tristei Figuri, care mai are, cum sîntem informați din titlu, și trei copii.

Tot la „Mosfilm" se dă ultimul tur de manivelă la filmul lui Aleksei Saharov, **Lacurile limpezi.** Titlu simbolic? Depinde: „Lacurile limpezi" este un bulevard din Moscova de care sînt legate destinele celor patru personaje centrale ale filmului. Aici s-au născut, aici au copilărit, aici au cunoscut prima iubire, de aici au plecat băieții spre front în 1941... În cel mai important din cele două roluri feminine apare actrița Tamara Siomina.

Friedrich Ermler, decanul studiourilor „Lenfilm" a terminat un film semi-documentar intitulat **În fața judecății istoriei,** în care Șlughin, membru al Dumei, care a primit în 1917 abdicarea țarului Nicolae al II-lea, își povestește viața sa de emigrat monarhist.

Gheorghi Danelia, realizatorul filmului **Mă plimb prin Moscova,** pregătește o comedie satirică intitulată **Peștișorul de aur.**

Aleksandr Stolper continuă ecranizarea operei lui Konstantin Simonov. După **Vii și morți,** el s-a apucat de seria a II-a, care este intitulată **Nu ne naștem soldați.**

ARDE PARISUL?

Banii investiți de casa Paramount, o carte semnată de Dominique Lapierre și Larry Collins, o distribuție eteroclită, o echipă tehnică prestigioasă, talentul lui René Clément și concursul activ al poliției din capitala Franței, constituie ingredientele filmului despre Eliberarea Parisului: **Arde Parisul?** N-a prea ars Parisul de dragoste pentru acest film în timpul verii, pentru că îi încurca circulația și îi deruta pe turiști. O mare pasiune însă, o voință dîrză de a reconstitui veridic faptele, îi animă pe promontorii acestei acțiuni. Patru alți regizori îl asistă pe Clément: Louis Daquin, în chip de consilier al producției, André Smagghe, ca șef al echipei secunde, Frédéric Rossif pentru cercetarea documentelor de arhivă și François Reichenbach pentru a turna „filmul filmului".

René Clément antrenează la luptele care au dus la Eliberare o trupă numeroasă și neașteptată. Spicuim cîteva nume: Orson Welles, Yves Montand, Jean-Paul Belmondo, Kirk Douglas, Leslie Caron, Alain Delon, Anthony Perkins, Jean-Louis Trintignant, Charles Boyer, Pierre Vaneck, Daniel Gélin, Sacha Pitoëff.

MARI DISPĂRUȚI

Clara Bow, marea vedetă a cinematografului mut, a încetat din viață la Hollywood în vîrstă de 60 de ani. Ea a abandonat filmul la apariția sonorului. Prima ei creație pe ecran datează din 1923 (filmul **Vapoarele ies în larg**).

LA ORDINEA ZILEI: DOCUMENTARUL

SĂ DĂM OPERATORULUI CE-I AL OPERATORULUI

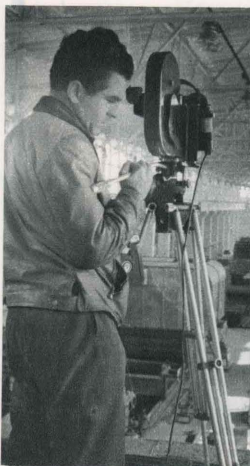
După discuţiile cu regizorii Alexandru Boiangiu şi D. Segal privind problemele actuale ale documentarului, ne-am gîndit să aducem în „conflict" un personaj oarecum inedit: operatorul de documentar. Interlocutorul nostru este WILHELM GOLDGRABER, semnatar al imaginii în numeroase filme ale studioului „Sahia", operator de talent multiconfirmat, cel mai recent fiind Spre cer (regia: Titus Mesaroş), Marele premiu la Mamaia 1965.

— Cred că pentru discuţia iniţiată de noi în legătura cu tendinţele filmului nostru documentar, dumneata...

W.G: Înainte de orice discuţie „teoretică", înainte de „tendinţe" şi orice altceva, te întrerup pentru a-ţi spune ceva, un adevăr fără de care nu pot discuta nimic despre documentar, la ora actuală. După părerea mea, şi a altor colegi — lucrători „cu ochiul", cum ni se spune — munca operatorilor şi mai ales arta operatoricească sînt ignorate sau subapreciate inadmisibil în presă, ca şi în discuţiile de specialitate. Încep această observaţie, ţi-o spun brutal, fără prudenţă, preiau şi riscul de a fi suspectat că trag spuza pe turta mea şi „fac pe nebunul", admit să mi se spună că discut cu patimă şi prea mult orgoliu. Munca, arta noastră, cer şi patimă, şi orgoliu, — nu înţeleg de ce să le ascund, în condiţiile în care pentru atîţia cronicari şi oameni de specialitate sîntem „ascunşi" şi neimportanţi. Poate mi se va replica imediat că agit un conflict artificial între regizori şi operatori. Nu e vorba de asta. Eu susţin că s-a înrădăcinat în practica presei scrise şi orale, ca să nu mai vorbim de situaţia noastră „la publicul larg", părerea unilaterală şi nedreaptă că „filmul cutare aparţine regizorului cutare"... operatorului fiindu-i luat orice drept de proprietate artistică, şi asta unde? Într-un gen unde nu se poate face nimic fără operator! Nu-i vorba de o luptă pe „glorie", pe „publicitate", pe drepturi de moştenire, pe „titluri" — ci de un act de dreptate care ţine, în ultimă instanţă, de profunzimea culturii cinematografice — atît a criticii, cît şi a spectatorului: să se restabilească demnitatea artistică a operatorului, să i se recunoască deschis personalitatea şi contribuţia!

— Mai mult ca sigur că aceasta e o problemă de cultură cinefilă, de civilizaţie a artei noastre. În Franţa, nimeni nu mai ignoră în critică, ce a însemnat pentru „noul val", pentru Truffaut, pentru Demy, Godard şi alţii, şi mai mult, mai departe de „noul val", pentru imaginea filmului francez din ultimul deceniu „ochiul" unui Henri Decae, Raoul Coutard sau chiar scenografia unui Evain...

W.G:... şi dacă aşa stau lucrurile pentru filmul jucat, pentru un curent care a lansat ideea „filmului de autor", care om de cultură cinematografică nu înţelege ce înseamnă operatorul în documentar? Nu neg că sînt filme documentare unde ideea regizorală stăpîneşte şi orientează totul. La asemenea filme, operatorul „stă în



banca lui", deşi prin asta numai necunoscătorii pot înţelege inactivitate şi subordonare oarbă. Să fim drepţi însă, asemenea filme pe o idee regizorală copleşitoare sînt încă puţine în studioul nostru. De cele mai multe ori avem în faţă un decupaj mai mult sau mai puţin amănunţit care — spre binele nostru — nu ne sufocă şi lasă loc liber unei largi iniţiative, fanteziei şi gîndirii. După prospecţie şi decupaj, regizorul se încredinţează într-o măsură mult mai mare decît se acceptă — operatorului, ochiului lui, iniţiativelor sale. Cunosc regizori care admit acest adevăr; sînt regizori care-şi amînă filmările pentru a lucra cu operatorul X, şi numai cu X, aşteptînd ca acesta să se elibereze din altă producţie; sînt din ce în ce mai mulţi cei care ştiu că relaţia regizor-operator nu se mai poate reduce la expresiile dictatoriale, în fond inculte: „mie să-mi faci ce-ţi cer!" Filmele lucrate de asemenea operatori-sclavi sînt imposibile la vizionare, cel puţin pentru mine...

— Nu eşti excesiv? Regizorul e autorul principal, responsabilul principal...

W.G: De acord, de acord, dar regizorul-autor nu înseamnă autorul unei cărţi culese de linotipistul-operator. Operatorul nu „culege" pur şi simplu cartea unui autor numit regizor. Un documentar e în primul rînd opera a două personalităţi care conlucrează fratern, ca un singur autor. De aceea, nu e drept să nu se vadă că „şcoala noastră a documentarului românesc" a consacrat nu numai o regie de film, ci simultan o imagine originală, puternică, opera unor oameni cu forţă artistică reală. Presa străină a observat aceasta — nu insist asupra unui asemenea titlu dintr-o revistă germană de specialitate: „Festivalul camerei", incluzînd astfel documentarele noastre de la Mamaia-1964 — presa noastră ne-a „văzut" mai puţin. Totuşi, oricine are „ochi" vede că filmele lucrate de Costea Ionescu-Tonciu, — cerebrale, cu o imagine solicitînd la maximum plastica — se deosebesc total de cele ale lui Huzum — foarte nervoase, cît mai departe de „elaborare"... Unor personalităţi regizorale ca Mesaroş, Ilieşiu, Calotescu, le corespunde personalitatea unor operatori ca Olasz, Costea Ionescu, Segal... Ar fi şi imposibil ca o „şcoală de film" să se dezvolte şi să se impună fără personalitatea unor operatori.

— În ceea ce te priveşte, aş observa că imaginea ta conţine o anume doză de retorism, e deseori exclamativă, în sensul bun al cuvîntului. E adevărat?

W.G: Da — explicaţia o găsesc în teama mea faţă de cuvinte. Mă exprim greu în vorbe, imaginea aş vrea să compenseze această „neputinţă"... Îmi place ca imaginea să se lipsească de cuvinte, să vorbească mult, puternic, prin ea însăşi. Cînd comentariul îşi pune sarcina să-mi „ajute" imaginea — văd în el un certificat de paupertate pentru munca mea...

— Revin la întrebarea iniţială: ai lucrat şi la filme-anchetă, şi la filme „directe" şi la altele — cum să le spunem? — „regizate". Ai făcut şi jurnal, şi Casa noastră **ca o floare şi** Spre cer**, adică ai practicat cu succes toate tendinţele. Eşti foarte bine plasat pentru a-mi răspunde: ce tendinţă preferi? care dintre ele socoteşti că are mai mult viitor?**

W.G.: Prefer filmele-anchetă şi cred că ele se vor impune din ce în ce mai mult la noi, indiferent de opiniile teoretizate. Dar nu vreau să absolutizez nimic — e o părere personală. Mă simt mai bine lucrînd „pe viu", am cîştigat o experienţă care merită să fie extinsă, cu atît mai mult cu cît ea e în acord cu o efervescenţă reală a acestui gen în publicistica noastră. Mă refer la exemplul care ni-l dă „Scînteia" — unde, în ultima vreme, ancheta vie, socială şi mai ales etică şi-a cîştigat un prestigiu incontestabil. Există o mare nevoie de a reflecta omul „în direct", de a-i asculta sufletul, gîndul, fără artificii şi convenţii. Cunosc mulţi oameni care-l citesc cu pasiune pe Nicuţă Tănase, pentru că scrie exact, exact ce-i doare şi ce gîndesc, aşa cum gîndesc şi ei... Şi la „Sahia" s-a făcut un început...

— Eşti mulţumit de primele noastre filme-anchetă?

W.G:. Nu deplin. Cred că fuga după sunetul „în direct", după ceea ce spune omul, periclitează imaginea şi apare riscul unor reportaje radiofonice. Este ceea ce imput filmului lui Boiangiu **Oltenii din Oltenia...**

— Spui „filmul lui Boiangiu" — aşa cum te supără că spun unii...

W.G.: Pentru că operatorul este aici quasi-inexistent. „Filmul-anchetă" nu trebuie să descalifice imaginea, forţa ei, adică trebuie să rămînă film, nu radio, nu ziar. În al doilea rînd, e necesar să ne gîndim mai mult la aspectul etic al „anchetelor" noastre. În dorinţa de a „cola" cît mai mult aparatul de om, putem ajunge uşor la indiscreţie şi vulgaritate, la imagini meschine şi stupide. Chiar dacă am rezerve la ideea de bază din **A cui e vina?** — cam unilaterală, după părerea mea — filmul acesta cred că e un bun exemplu de discreţie şi eleganţă în felul cum e condusă ancheta...

— Dar nu ţi se pare că ancheta, ciné-vérité-ul dau prea puţin pe planul artei propriu-zise?

W.G.: Dacă se vede în această metodă o simplă inovaţie în a reproduce realitatea, admit, ar fi prea puţin. Dar eu văd aici o luptă, o luptă artistică, plină de satisfacţii, în a capta spontanul, mişcarea secretă şi necunoscută a vieţii. Nu mi se pare puţin să te lupţi pentru a descoperi — viu, acut — secretele de fiecare clipă ale unui chip, ale unui gest. Dacă nu reuşeşti, e adevărat, plictiseala poate fi mai adîncă decît la orice documentar, tradiţionalist. Dar, dacă reuşeşti?

R. C.

TRAGEŢI ASUPRA LUI STANISLAS!

Cariera de „civil modern" a lui Jean Marais, începută atît de agreabil cu *Onorabilul Stanislas, agent secret* continuă. Şi continuă chiar într-un fel de serial, pentru că Stanislas se conturează din ce în ce mai mult ca un erou care cere „va urma".

Noul — dar de fapt, acelaşi — Stanislas, asupra căruia se concentrează toate bateriile inamice — titlul original al filmului dirijat tot de Jean-Charles Dudrumet este *Pleins feux sur Stanislas* — în traducerea noastră *Trageţi asupra lui Stanislas,* care este de data aceasta şi autor dramatic. Plictisit de o viaţă prea agitată... dar să nu anticipăm, e vorba doar de un film cu suspense. O singură remarcă totuşi: la 51 de ani, neuitatul interpret al *Legendei îndrăgostiţilor* este mereu în fruntea clasamentului.



André Luguet în chip de superior ierarhic surprins împreună cu Marais — Stanislas într-o situaţie cam neconfortabilă. ▶

Stanislas (Jean Marais) se va găsi pe neaşteptate pus în situaţia să se apere de Bénédicte (Nadja Tiller) care, pentru a conferi cît mai mult mister personajului împrumută de la... Diderot şi o poreclă de serviciu „Nepotul lui Rameau". ▼



André Luguet — Nadja Tiller sau: o anchetă dificilă. ▶

MERIDIANE

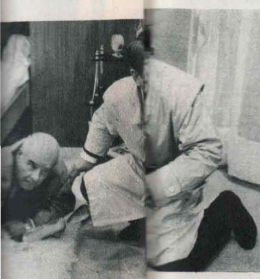
erită să fie
mult cu cît
vescență reală
icistica noas-
plul care ni-l
e, în ultima
socială și mai
t un prestigiu
o mare nevoie
n direct", de
gîndul, fără
Cunosc mulți
cu pasiune pe
tru că scrie
e și ce gîndesc,
. Și la „Sahia"
...
primele noas-

Cred că fuga
direct", după
, periclitează
ul unor repor-
ceea ce imput
u Oltenii din

Boiangiu" —
ă spun unii...
peratorul este
„Filmul-an-
să descalifice
dică trebuie să
io, nu ziar. În
necesar să ne
aspectul etic al
e. În dorința
mult aparatul
e ușor la indis-
e, la imagini
e. Chiar dacă
a de bază din
m unilaterală,
- filmul acesta
xemplu de dis-
n felul cum e

are că ancheta,
prea puțin pe
u-zise?
ede în această
inovație în a
, admit, ar fi
u văd aici o
stică, plină de
pta spontanul,
necunoscută a
are puțin să te
coperi — viu,
e fiecare clipă
unui gest. Dacă
ărat, plictiseala
ă decît la orice
ționalist. Dar,

R. C.



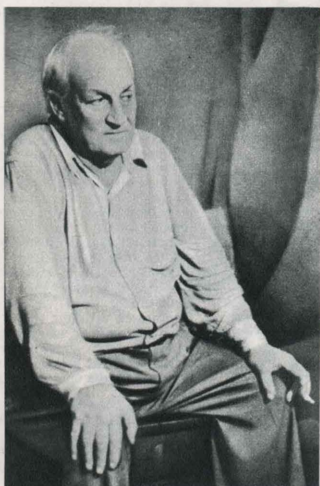
MERIDIANE



CELE MAI BUNE DOUĂSPREZECE FILME DOCUMENTARE ALE LUMII (XI)

FLAHERTY:

LOUISIANA STORY



Maestrul Robert Flaherty împlinise 60 de ani în 1944, cînd, obosit de anii de încercări infructuoase și de așteptare sterilă, credea că sfîrșitul carierii lui strălucitoare se apropie cu pași repezi...

Maestrul Robert Flaherty împlinise șaizeci de ani. Astăzi înseamnă abia maturitatea masculină, dar pentru creatorul lui *Nanuk* în 1944, 60 de ani echivala cu bătrînețea. Anii de așteptare și insuccesele încercărilor de a realiza un film, își puseseră pecetea. Flaherty se simțea obosit, avea momente cînd i se părea că este inutil și că sfîrșitul carierii lui strălucitoare de odinioară se apropia cu pași repezi.

În această atmosferă nu era greu să simți povara anilor, mai ales că printr-o hotărîre a autorităților superioare, ultima lui realizare *Pămîntul (The Land)*, considerat ca prea pesimist și nepotrivit cu atmosfera zilei, nu a fost admis pe ecrane. Aceasta era situația cînd, în 1944, norocul îi zîmbește iar și-i dă posibilitatea să creeze filmul la care visa de mult.

Un autor în căutare de subiect

Flaherty, acest „părinte al filmului documentar", a fost solicitat de către reprezentanții marelui concern de petrol „Standard Oil Company of New Jersey", să realizeze un film despre latura romantică a muncii de prospectare a petrolului. Nu se punea problema unei simple și obișnuite reclame și nici a unei expuneri anoste, de popularizare științifică, despre procedeul forajelor de probă.

„Standard Oil" nu dorea să apară pe ecran ca producător al filmului. Marele concern voia doar ca acesta să stîrnească interesul în jurul proiectelor de prospectare inițiate de potentații petrolului. Flaherty era liber să facă ce voia cu condiția ca efectul final să răspundă intențiilor financiarilor.

Robert Flaherty împreună cu nelipsita lui colaboratoare (și soție) Frances Flaherty a plecat cu mașina de-a lungul Statelor Unite în căutarea unui subiect și a cadrului viitorului său film. A străbătut șantiere petrolifere, pulsînd de viață și activitate, precum și altele părăsite, moarte; a trecut prin „boom towns"[1] și „ghosts towns"[2]. Dar nimic nu-i atrăgea atenția, nimic nu-l inspira. Ajunge în sfîrșit la capătul de sud al țării, în Louisiana. Aici îl încîntă peisajul junglei exotice. În jurul golfurilor mîloase ale oceanului, în clima caldă și umedă crește o vegetație luxuriantă, aproape subtropicală, în care mișună o faună bogată. Locuitorii acestei regiuni, superstițioși, crezînd în magie, văzînd în jurul lor ființe bizare — sirene și vîrcolaci — își duc viața între vînătoare și pescuit.

Toate acestea constituiau un minunat fundal pentru viitorul film, dar nu aveau nici o legătură cu scopul propus. De astă dată însă, norocul e de partea lui Flaherty: descoperă — absolut întîmplător — și veriga menită să lege ținutul vrăjit de problema petrolului. Într-o bună zi, pe deasupra siluetelor bătrînilor copaci apare conturul mobil al unei turle de foraj. O barcă cu motor remorca pe canalul mîlos o sondeuză de petrol, acest bine cunoscut „derrick", foarte frecvent în alte părți ale Statelor Unite (o instalație ce servește la detectarea petrolului în sol). Deci și Louisiana e un teren exploatat de compania „Standard Oil". Dintr-o dată totul devine ușor și simplu. În cîteva zile se naște schița de scenariu care este expediată la New York unde e aprobată fără rezerve. Robert Flaherty poate trece la lucru.

Un erou numit Alexandru-Napoleon-Ulisse-Latour

Termenul de „schiță de scenariu" nu corespunde de fapt pe de-a-ntregul documentului trimis de Flaherty comanditarilor săi. Era mai mult ideea de bază a viitorului film, decît expunerea subiectului. Cum se întîmplă adesea, forma definitivă urma să se cristalizeze abia în perioada filmărilor. Turnarea a durat mult, aproape doi ani, din 1946 pînă în 1948.

Subiectul filmului constă din conflictul dintre traiul primitiv și civilizația modernă. Mașina irumpe în liniștea încremenită a naturii celei veșnice. În acest conflict (de pe ecran, cel puțin) învinge natura. Bineînțeles, victoria e numai aparentă. Petrolul este descoperit și curînd va începe exploatarea zăcămintelor, iar viața locuitorilor (de astă dată a oamenilor, nu numai a crocodililor și păsărilor) din acest colț uitat al Louisianei, se va schimba din temelii. Toate acestea însă spectatorul trebuie să și le povestească singur, în gînd. Imaginea de pe ecran nici măcar nu sugerează viitorul. Aici domn și stăpîn rămîne băiatul care-și petrece zilele în barcă, pe „bayou", — băiatul fiind eroul filmului, un erou care poartă sonorul nume de Alexandru-Napoleon-Ulisse-Latour.



Pentru Flaherty, Poveste din Louisiana constituia un fel de verigă care încheia propria lui biografie. La capătul vieții, Flaherty se întoarce la atmosfera amintirilor din copilărie.

Eroul acesta este de altfel cheia filozofică și artistică a întregii creații. Flaherty și-a propus să înfățișeze mirajul prospectării petrolului privit prin ochii unui copil, ai unui băiat de 11—12 ani, crescut departe de focarele de civilizație ale veacului XX. Regizorul nu recurge pentru prima oară la eroi tineri. Dar în *Poveste din Louisiana* au intervenit considerente speciale. Pentru regizor, filmul constituia un fel de ultimă verigă a propriei lui biografii. Cîndva — era mult de-atunci — Flaherty își însoțise tatăl într-o expediție prin nordul Canadei, în căutare de aur. Trăise aventura romantică a oamenilor care smulgeau comori din adîncurile adormite ale pămîntului. Acum, la capătul vieții, el se întorcea la atmosfera amintirilor din copilărie. *Louisiana Story* este nu numai prospectarea petrolului și conflictul dintre natură și civilizația mecanizată, ci aduce, în primul rînd, vraja copilăriei, eternul subiect al poeților și romanticilor. De aici și semețele nume de călători și cuceritori pe care le poartă micul erou — și Alexandru, și Napoleon, și Ulisse.

Post-scriptum

Premiera mondială a filmului *Louisiana Story* a avut loc la Edinburgh, în timpul Festivalului de filme de la Caley Cinema, în ziua de 22 august 1948. Ceva mai tîrziu filmul a fost prezentat la Festivalul de la Veneția, unde a primit un premiu pentru „valorile sale lirice". Exploatarea lui nu a acoperit, bineînțeles, costul producției, dar scopul propus de „Standard Oil Company" fusese atins. *Povestea din Louisiana* era salutată cu viu entuziasm pretutindeni, de către critică și de către admiratorii artei cinematografice. Pînă în ziua de azi, adică timp de 18 ani, *Louisiana Story* nu a părăsit repertoriul cluburilor cinematografice, al cinematografelor specializate, iar în ultima vreme a cucerit și televiziunea. Este cu siguranță filmul clasic care revine cel mai des pe ecranele mici și mari. Iar adepții stilului lui Flaherty, mărturisiți sau nemărturisiți, se pot număra printre creatorii cineaști din toate țările, nu cu zecile, ci cu sutele. Mult după moartea sa, bătrînul maestru, își află mereu elevi noi.

Aici am putea pune punct și încheia povestea. Dar se simte nevoia a încă unui post-scriptum despre așa-numitul „film-studiu", alcătuit din aproape întregul material brut al *Povestei din Louisiana*, care a servit creatorilor montajului definitiv. Cei 29 de mii de metri de pozitiv au supraviețuit nealterați timp de aproape 16 ani. Materialul a fost revăzut și aranjat în așa fel încît la fiecare parte a versiunii definitive a filmului să se alăture materialul brut de filmări de care s-au slujit realizatorii. Filmul-studiu se compune din 18 părți iar proiecția lui durează 18 ore.

Este un document neprețuit la îndemîna specialiștilor, un document elocvent, despre un mare poet al filmului — Robert Flaherty.

Jerzy TOEPLITZ

1, 2 — Orașe prospere, orașe pustii.

dialog

Sterică Ene — Galaţi ne scrie:

„...publicul nu ţine pasul cu mersul înainte al cinematografiei. Opere remarcabile ale cinematografiei mondiale nu sînt înţelese, majoritatea spectatorilor preferînd filmele gen *Regina cîntecelor* şi nu *La strada* sau *Tovarăşii*...Unii pun această preferinţă pe seama tinereţii dar nu cred să fie numai tinereţea de vină. Lipsa materialului documentar şi-a spus cuvîntul. Cărţile de film sînt foarte rare — ca să nu spun că lipsesc aproape cu desăvîrşire. Excelenta lucrare a lui Ion Barna „Dincolo de ecran" s-a epuizat la Galaţi chiar în ziua apariţiei! De „Istoria cinematografului mondial" să nu mai vorbesc (...) Am citit despre lucrarea „Enciclopedia universală a filmului" de Paul Rotha, despre nenumăratele lucrări ale criticului şi istoricului de film Georges Sadoul, printre care noua ediţie a „Istoriei cinematografului mondial". De ce oare nu se traduc şi la noi aceste lucrări sau de ce nu apar în original?"

Prof. Andrei Dobrescu — Bucureşti:

„...cred că se dă prea mare importanţă iubitorilor de „*Sambe*", pentru că la urma urmelor, publicul nu este alcătuit numai din aceşti iubitori. Dacă ar fi aşa, atunci cine a umplut sălile la filme ca *Marele război*, *Absenţă îndelungată*, *Rocco şi fraţii săi*, *Viaţă sportivă* etc., etc., etc.,? (...) Sigur că este o chestiune de cultură cinematografică dar mai este, cred, şi o înclinaţie firească legată fie de vîrstă, fie de gustul pentru lucruri uşoare sau senzaţionale, melodramatice sau ieftine. În acest sens mi se pare salutară discuţia deschisă în paginile revistelor în problema introducerii în învăţămîntul mediu a obiectului „Istoria cinematografiei" şi ar fi bine să nu rămînă o bună intenţie.



Elsa Martinelli şi Michel Piccoli.

Pop Ştefan — Iaşi ne întreabă:

„Nu credeţi că e greu să-ţi formezi o părere despre valoarea unui film în situaţia în care într-o publicaţie cronicarul X îţi recomandă cu căldură, să zicem, *Procesul profesorului Weir*, în alta acelaşi film este calificat de mediocru, iar în a treia, filmul este de-a dreptul desfiinţat? Cronicarii n-ar trebui să se pună de acord asupra valorii unui film înainte de a-l prezenta publicului?"

În ceea ce ne priveşte, considerăm că, dimpotrivă, e mai uşor să-ţi formezi o părere personală comparînd între ele cît mai multe păreri deosebite şi confruntîndu-le, în ultimă instanţă cu cea proprie. Şi la urma urmelor, gîndiţi-vă ce plictiseală şi ce rău ar fi dacă deschizînd toate publicaţiile care se ocupă şi de film, v-aţi întîlni cu aceeaşi opinie!

Şerban Vasile — Suceava:

Actriţa care v-a cucerit în *Hatari* se numeşte Elsa Martinelli. Fotografia o reprezintă în ultimul său film *De l'Amour*, „alături" de Michel Piccoli.

Marion Herescu — Bucureşti:

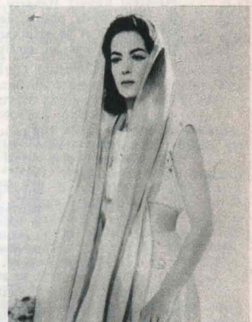
Un film despre studenţi ar putea fi actual, dar numai în măsura în care problemele pe care le ridică sînt actuale. Studenţimea în sine nu este „temă actuală", deci un film desfăşurat în mediul ei nu poate fi numai prin asta actual, după cum un film al cărui mediu este industria, agricultura etc., nu-şi merită numele de „film de actualitate" decît dacă problemele abordate sînt impregnate de sensibilitatea şi inteligenţa contemporană.

Ilie Popa — Craiova:

În măsura în care este capabil să se exprime prin imagine, filmul documentar nu este obligat să aibă un comentariu, un text citit care să explice ceea ce se întîmplă în imagine. Filmul la care vă referiţi — *La cel mai înalt nivel* — nu avea nevoie de comentariu. Cu atît mai mult cu cît titlul său şi inserturile spuneau de la bun început ceea ce comentariul n-ar fi putut decît să repete inutil, în cîteva variante. Regizorul nu a ţinut să vă pună la curent cu ultimele tipuri de unelte industriale, ci să vă *arate* acel „înalt nivel". Dacă aţi viziona un film intitulat *Ploaia* aţi simţi neapărat nevoia unui text explicativ?

F. Mirela — Mediaş:

Maria Felix trăieşte şi continuă să joace iar ceea ce aţi citit dumneavoastră cred că este o foarte veche ştire falsă. Ultimul său film despre care vă putem informa este *La Valentina* început chiar în vara aceasta.



Paul Moraru — Bucureşti:

Veţi avea prilejul s-o revedeţi, probabil, foarte curînd pe Claudia Cardinale în filmul regizorului Luigi Comencini, *Fata lui Bube*. Pînă atunci, fotografia solicitată reprezintă un moment hotărîtor din film: „Ragazza" trebuie să aleagă între dragostea sigură şi calmă pe care i-o oferă Stefano (Marc Michel) şi lunga aşteptare, poate fără speranţă, a lui Bube.



Claudia Cardinale în Fata lui Bube.

cartea de film

O LUCRARE DESPRE FILMUL ROMÂNESC APĂRUTĂ PESTE HOTARE*

O nouă lucrare închinată filmului românesc şi scrisă de cineva dinafara hotarelor este un eveniment de două ori important pentru cineaştii noştri: în primul rînd, pentru că marchează interesul din ce în ce mai mare stîrnit de realizările noastre peste graniţe şi, în al doilea rînd, pentru că — oricît de generale ar fi şi sondajele ca şi opiniile exprimate de un autor dinafară — ele nu pot decît să constituie un punct de vedere, un pivot în aprecierea critică şi lucidă a ceea ce am realizat pînă acum. Între alte lucrări care şi-au propus această dificilă misiune, de a face momentul „filmul românesc", am cunoscut, pe aceea — de pildă — a lui Georges Sadoul din cadrul *Istoriei cinematografului mondial* şi, de asemenea, însemnata lucrare, de astă dată apărută la noi, şi aparţinînd lui Mihnea Gheorghiu, *Cinematografia naţională şi problemele ei actuale*, din volumul publicat anul trecut *Momente ale revoluţiei culturale în România*.



Iată acum în librăriile sovietice încă o lucrare despre filmul românesc. Ea este semnată de Kira Paramonova, cunoscut critic şi istoric de film din Moscova. Autoarea caută să ofere cititorului — evident, nepropunîndu-şi intrări în amănunt — o privire de ansamblu asupra evoluţiei cinematografului românesc, nedesprins de contextul său social istoric. Pornind de la o documentare care a presupus cunoaşterea lucrurilor la sursă, Kira Paramonova şi-a elaborat lucrarea ca pe o analiză a etapelor esenţiale în dezvoltarea filmului românesc şi, paralel cu aceasta, a principalilor creatori şi opere care s-au afirmat de-a lungul anilor.

Autoarea pare chiar să fi acordat o preferinţă capitolului în care se ocupă de portretizarea — foarte izbutită adesea — a cîtorva dintre cei mai cunoscuţi realizatori ai noştri, ca de pildă Liviu Ciulei, Ion Popescu Gopo, Mircea Drăgan etc. Spre a le contura un portret cît mai elocvent, autoarea trece în revistă principalele lor filme, găsind caracterizări ale realizatorilor prin aprecierea operei lor, ca de pildă în cazul lui Gopo: „Poezia şi filozofia, aspectul liric al artistului şi umanismul său — iată calităţile care fac din desenele animate ale lui Gopo opere de înaltă artă..." Sau, mai departe, o opinie destul de categorică şi de măgulitoare *în acelaşi timp: „Se poate* afirma că o dată cu aceasta (cu Gopo n.n.) a luat sfîrşit epoca disneyană în desenul animat".

Kira Paramonova face o paralelă între filmul lui Gopo *S-a furat o bombă* şi realizări de talie internaţională, între altele invocîndu-l şi pe Chaplin. Încercînd să-l prezinte cititorilor sovietici pe Liviu Ciulei şi analizîndu-i filmele (deşi autoarea nu văzuse încă *Pădurea spînzuraţilor*) îl consideră „un stăpîn desăvîrşit al limbajului cinematografic, folosit în scopul cunoaşterii omului şi a dezvăluirii esenţei filozofice a existenţei sale". Despre Mircea Drăgan îşi exprimă părerea că „este o individualitate pregnantă vădind un stil format". Originalitate şi stil remarcă şi în cazul lui Francisc Munteanu.

Căutînd să sintetizeze unele tendinţe ca şi unele aspecte lacunare ale activităţii noastre cinematografice, autoarea face o digresiune pe tărîmul tematicii de actualitate, căreia îi reproşează o anume timiditate în abordarea problemelor vieţii de azi, timiditate şi insuficienţă de care se plîng în general o seamă de cinematografii şi care este poate cea mai invocată remarcă făcută, de la o vreme, în analiza critică a tematicii şi scenariilor. Lucrarea scrisă alert şi vădind o simpatie pentru cinematografia şi realizatorii noştri, s-ar fi putut extinde, credem, şi asupra unui domeniu, de loc de neglijat la noi (tocmai pentru că s-au remarcat o seamă de înfăptuiri şi s-au dobîndit premii şi o preţuire largă) al filmului documentar şi de animaţie (dincolo de ceea ce a făcut Gopo pe acest tărîm). Poate că şi o zăbovire asupra artei operatorilor noştri nu ar fi fost de omis, ca să nu mai vorbim despre un capitol care ar fi împlinit lucrarea, — *închinat artei actorilor noştri* de film. Dar — poate că toate aceste deziderate ar fi depăşit scopurile propuse de Kira Paramonova, şi anume de a prezenta cititorilor şi iubitorilor de film din U.R.S.S. o primă lucrare de introducere în cunoaşterea filmului românesc.

E. VOICULESCU

* Kinoiskustvo rumînskoi narodnoi respubliki (Arta cinematografică în Republica populară Română).

...pa — **Craiova:**
...este capabil să ...gine, filmul do... ...ligat să aibă un ... citit care să ex... ...plă în imagine. ...feriţi — *La cel* ... avea nevoie de ... mai mult cu ...rturile spuneau ... ceea ce comen... decît să repete ...riante. Regizo... vă pună la ... tipuri de unelte ... vă *arate* acel ... aţi viziona un ... aţi simţi ne... ...text explicativ?

...irela — **Mediaş:**
...e şi continuă să ...i citit dumnea... ...e o foarte veche ... său film despre ...ma este *La Valen*... ...în vara aceasta.

...aru — **Bucureşti:**
...s-o revedeţi, pro... ...d pe Claudia Car... ...egizorului Luigi ... *Bube*. Pînă a... ...solicitată repre... ... hotărîtor din ...rebuie să aleagă ...gură şi calmă pe ...fano (Marc Mi... ...ptare, poate fără ... Bube.



dincolo de barieră

O PRODUCŢIE A STUDIOULUI CINEMATOGRAFIC „BUCUREŞTI". Scenariul: FRANCISC MUNTEANU, după o idee din piesa „Domnişoara Nastasia" de G. M. ZAMFIRESCU. Regia: FRANCISC MUNTEANU. Imaginea: VASILE OGLINDĂ. Muzica: GEORGE GRIGORIU. Decoruri: GIULIO TINCU.





Cu: ION DICHISEANU, ANCA-IRINA IONESCU, SILVIU STĂNCULESCU, LENI PINŢEA, MIRCEA CONSTANTINESCU.

Redactor-şef: Ecaterina OPROIU

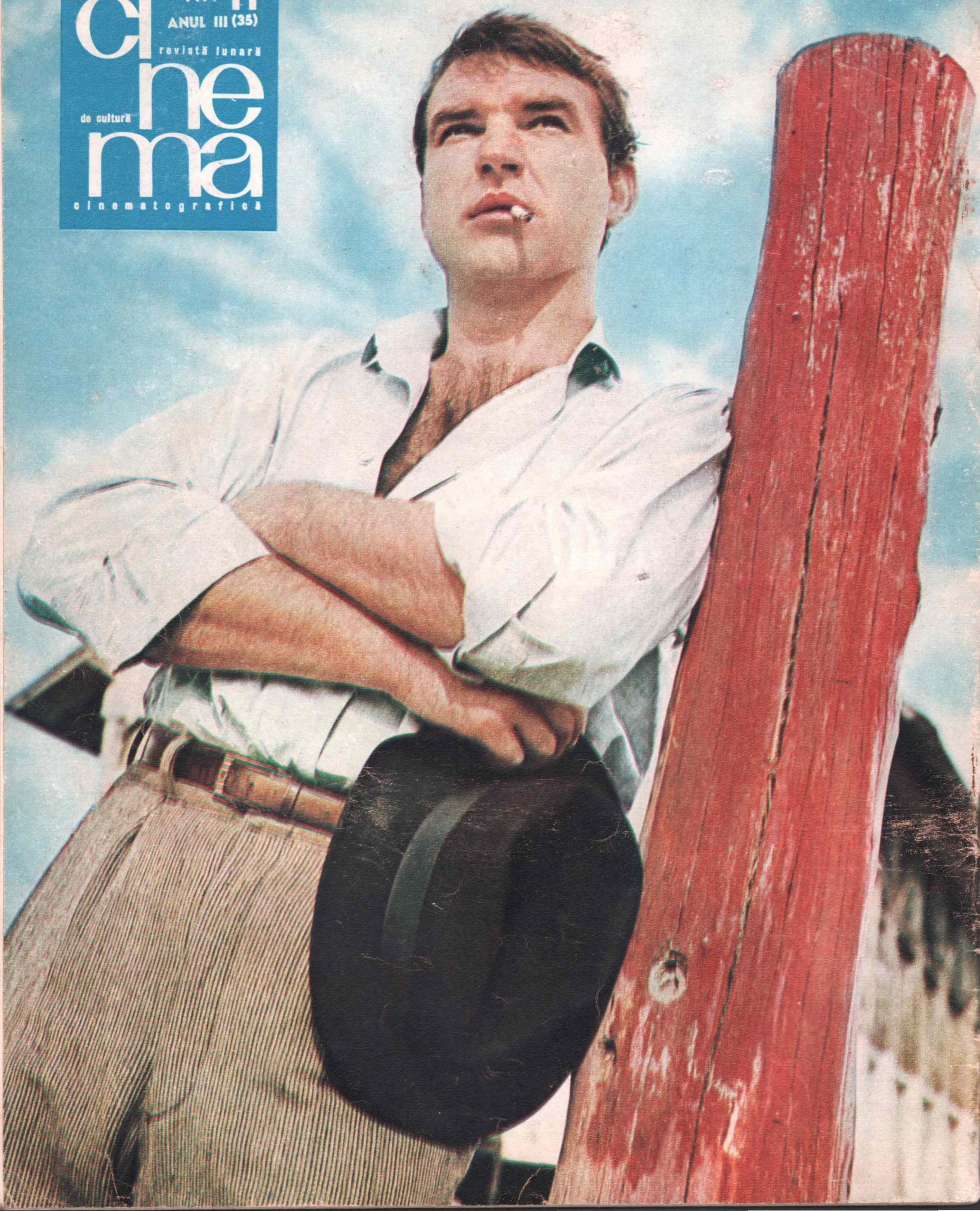
Redactor artistic: Vlad Muşatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărăşanu

Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti

Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. Exemplarul 5 lei

41.017



cinema
nr. 11
ANUL III (35)
revistă lunară
de cultură
cinematografică